

کتابخانه مرکزی و اسناد
بنیاد و ایرانشناسی اسلامی



مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الأول
العدد الرابع
يوليو ١٩٨١
رمضان ١٤٠١

٤

فصول

مجلة النقد الأدبي

لجان الكتاب

مستشارو التحرير

زك نجيب محمود
سهير القلماوى
شوقي ضيف
عبد الحميد يونس
عبد القادر القط
مجدى وهبه
مصطفى سوييف
نجيب محفوظ
يحيى حقي

رئيس التحرير

عزالدين اسماعيل

نائب رئيس التحرير

جابر عصفور

مدير التحرير

سامى خشبة

سكرتيرة التحرير

اعتدال عثمان

الإخراج الفني

فتحي أحمد

• الاشتراكات من الخارج :

من سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد و ٢٤ دولاراً للهيئات . مصافحاً جيباً
مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يتأجل ٥ دولار) .
(أمريكا وأوروبا ١٥ دولار) .

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة فصول - لفة العربية العلة للكتاب شارع كوريش النيل - بولاق -
القاهرة - ج.ع.م طبعون المجلد ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٠ - ٧٧٥٢٢٨

• الاعلانات

تطلب عليها مع إدارة المجلة أو مندوبها المصنفين .

• الأسعار في البلاد العربية

فكرت ٧٥٠ قسا - المطبع القوي ١٥ ريالاً قطرة - البحرين ١ دينار -
العراق ١ دينار - سوريا ١٤ ليرة - لبنان ١٠ ليرة - الأردن ٨٥٠ قسا -
السعودية ١٥ ريالاً - السودان ١ جنيه - تونس ١ دينار - الجزائر ١٥ دينار -
لغريب ١٥ درهما - اليمن ١٢ ريالاً - ليبيا ١ دينار

• الاشتراكات

• الاشتراكات من الداخل :

من سنة (أربعة أعداد) ٣٠٠ قرشاً . - ومصاريف البريد ١٠٠ قرش .
ترسل الاشتراكات بمعرفة بريدك الحكومية .

٤	أما قبل	٤
٦	هذا العدد	٦
١١	المقدم الجديد في الشعر	١١
١٩	الشاعر العربي المعاصر والتراث	١٩
٢٣	وجهة نظر حول قصبي «الظلل والتشبيب»	٢٣
٣٩	توظيف المقدمة في القصيدة الحديثة	٣٩
٤٩	مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين	٤٩
٦١	لغة الشعر المعاصر نموذج تطبيقي	٦١
٧٣	الأنساق والبنية	٧٣
٩١	الغسر الأسطوري للشعر الحديث	٩١
١٠٧	التزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث	١٠٧
١٢٣	أفئدة الشعر المعاصر	١٢٣
١٤٩	أزمة الشعر في العصر الحديث	١٤٩
١٥٥	الأوتوماتية في الشعر الحديث	١٥٥
١٦٣	الشیطان بين العقاد وميلتون	١٦٣
١٧٣	أثر س. س. إليوت في الأدب العربي الحديث	١٧٣
١٩٣	نفوة العدد	١٩٣
٢٠٧	الواقع الأدبي	٢٠٧
	نجربة نقدية	
٢٠٩	ظواهر أسلوبية في شعر شوقي	٢٠٩
٢١٩	قلب الشاعر لأنى القاسم الثاني	٢١٩
	راحلان كرميان	
٢٢٧	البحث عن قضية في سيرة رامي وشعره	٢٢٧
٢٣٥	فوزي العنتيل	٢٣٥
	متابعات أدبية	
٢٤٣	قصائد أقل صمتا	٢٤٣
٢٤٩	واحد وعشرون بحرا	٢٤٩
٢٥٥	ملكسة السنبلة	٢٥٥
٢٥٩	الاندماج في ديوان أمي تطارد قائلها	٢٥٩
٢٦٣	الكتابة بسيف الثائر على بن الفضل	٢٦٣
٢٦٦	ناملات شاعر رومانسي	٢٦٦
	عرض دراسات حديثة	
٢٧٤	علم اللغة وعلم الشعر	٢٧٤
٢٧٩	انجاءات الشعر العربي الحديث	٢٧٩
٢٨٥	في بحور الشعر	٢٨٥
	الدوريات الأجنبية	
٢٨٩	الدوريات الإنجليزية	٢٨٩
٢٩٣	الدوريات الفرنسية	٢٩٣
	رسائل جامعية	
٢٩٥	الابنية العروضية في شعر صلاح عبد الصبور	٢٩٥
٢٩٦	رسائل في الأدب المعاصر	٢٩٦
	تقارير	
٣٠٢	الابداع الفكري الذاتي	٣٠٢
	مناقشات	
٣٠٩	فصول لمن .. ولماذا .. وكيف ؟	٣٠٩
٣١٢	هذه الخلة ونقدها الأدبي	٣١٢
٣١٤	نصويان	٣١٤
	بيلوجرافيا	
٣١٥	كتشاف المجلد الأول	٣١٥
٣١٧	كتشاف المجلد الأول	٣١٧
	ترجمة : محمود عباد - داسن كاول	
	This Issue	

قضايا الشعر العربي

أما قبل

نحت هذا العنوان كتب ألفاظ أخرى ، لكنها نغى الآن ، وما كنا نود لها أن نغى ، وما كنا نعلم أن نستبدل بالتقديم نغيا . وما كنا نرجو أن نستبدل بالحوار عزاءا ، ولكن ها هو واحد من أشرف فرسان الكلمة ، من أنبل من كتبوا الشعر ، يتركنا راحلاً ، معانقا شجر الليل . ومبحراً في ظلمة الموت .

وعسى علينا أن نغى صلاح عبد الصبور - في هذه المجلة - فهي مجلته ، نحس لها منذ أن سمع فكرتها ، ومنحها فرصة الوجود ، ولم يغفل عنها بكل ما كانت تروج من عونه ووقته وجهده . وبالأمر - فقط - كان يتسم للعاملين بها ، وبمسح عباراته الجادة المرحية إرهاب العمل وقسوته . أكان يقول لنا الوصايا الأخيرة وهو يحدثنا عن « زكاة الوقت » التي لا بد أن يبذلها المثقف من دمه وعرقه ؟ ! أكان يخفف عنا بعض آلامه عندما حاول تخفيف آلامنا ؟ ! أكان يترك أحلامه عن الكلمة التي نغى أمة ودبعة بين صفحات أشعاره ؟ ! أكان يحسد يموت - المخاطف - ما سبق أن قاله من أن الإنسان ابن الموت هو نفسه الإنسان خالق الحياة ؟ !

لقد مات صلاح عبد الصبور الجسد . ولكن صلاح عبد الصبور الكلمة لا يمكن أن يموت . وهل يموت من علمنا أن نعلم بالمستقبل ؟ ، ومن لقنا حكمة النبي الذي يحمل سيفاً ؟ ، ومن علمنا معنى الظلم ومعنى القهر ؟ ، وهل يموت من تنقل كلماته الريح السواحة . لعل فزاداً ظمناً يستعذبها ، فيوفق بين القدرة والفكرة ، ويزاوج بين الحكمة والفعل ؟ ، وهل يموت من علمنا أن نتنفس في قبعان الزمن الآتي حتى نخرج للشيطان الضوئية ؟ ، وهل يموت من لقنا رؤيا المستقبل :

الزمن الآتي بالنجمين الوضامين على كفيه
الحرية والعدل
الزمن المكاسر للذلة والظلم كما تنكسر زجاجة سم
الزمن المطلق للأنسام لتحمل حبات الخصب
السحرية .

لم يكن صلاح عبد الصبور واحداً من سكان الحدائق الجرداء ، ولم يكن واحداً من من مشعوذي الكلمات ، ولم يكن تاجراً بضاعته المذاهب والنظريات . ولم يكن يتنقل بين الأقاليم والعواصم والأنظمة مثلاً تتقلب الحرياء . لقد كان فارساً نبيلاً . آمن بالكلمة التي تبعث أمة ، والحلم الذي هو جنين الواقع ، واحترق بالإبداع الذي يغير الحضارة ، ولم يخش شيئاً سوى الحق ، ولم يكره شيئاً كرهه للمزادة والمناجزة بالألفاظ .

لقد أضاف صلاح عبد الصبور إلى الشعر العربي - مع أقران له - بعد المعاصرة الذي افتقده طويلاً . ولم يكتف بتأسيس حساسية جديدة . ومعجم شعري معاصر ، ولم يكتف بتأكيد حضور القصيدة الحديثة . بل أضاف إلى هذا كله إنجازاً درامياً باهراً . أكد وجود الشعر المسرحي ، ونقله إلى تخوم لا حدود لما وراءها من كشوف . ويقدّر ما اقتحم عوالم الإنسان وآفاق الواقع فتح أبعاد التأمل في الكون وما وراءه ، فأصبحت قصائده - مثل مسرحه - جزءاً لا يتجزأ من وجدان المثقف العربي المعاصر .

أيمكن - والأمركذلك - أن يموت الشاعر العظيم الذي حول كلمات الناس في بلادنا إلى خلق جديد . تجسده تأملات في زماننا الجريح . وأحلام نشد الفارس القديم - دوماً - إلى الإبحار صوب مدينة العشق والحكمة . لقد واصل الشاعر العظيم معاناته طوال ربع قرن من الزمان . يكتب كلماته في وجه الريح حتى نقهر الموت . إن حضور صلاح عبد الصبور ، في أعماله العديدة ، حضور الحياة التي تستدير بوجهها عن زمن قديم إلى زمن جديد .

وربما انكسر جسد صلاح عبد الصبور تحت وطأة الموت الغادر ، ولكن صلاح عبد الصبور الكلمة يظل حياً . ومن المؤكد أنه كان يسخر من الموت عندما همس جسده الموهن بلسان روحه المتوهجة :

قد خبت إذن . لكن كلماتي ما خابت
فستأني آذان تتأمل إذ تسمع
تتحدث منها كلماتي في القلب
وقلوب تصنع من ألفاظي قدره
وتشد بها عصب الأذرع
ومواكب نغش نحو النور . ولا ترجع
إلا أن تسلي بلعاب الشمس
روح الإنسان المقهور .



صلاح عبد الصبور (٣ مايو ١٩٣١ - ١٤ أغسطس ١٩٨١)

تخرج من كلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٥١

مركز تحقيق تكاملي علوم إلكترونية

عمل

- | | | | |
|------|---|-------------------|---|
| ١٩٦٤ | ١ | مأساة الخلاج | مدرساً |
| ١٩٦٩ | ٢ | مسافر ليل | محرراً أدبياً بمجلة روز اليوسف |
| ١٩٦٩ | ٣ | ليلي والمجنون | محرراً أدبياً بالأهرام |
| ١٩٧٠ | ٤ | الأميرة تنتظر | مديراً للنشر بالدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر |
| ١٩٧٣ | ٥ | بعد أن يموت الملك | مديراً عاماً للنشر بدار الكاتب العربي |
| | | | رئيساً لتحرير مجلة (الكاتب) |

وكان عضواً

- | | | | |
|------|----|---------------------------|--|
| ١٩٦٠ | ١ | أفكار قومية | بالمجلس الأعلى للثقافة |
| ١٩٦٠ | ٢ | أصوات العصر | والمجلس الأعلى للصحافة |
| ١٩٦١ | ٣ | ماذا يبلى منهم للتاريخ | والتحاد الإذاعة والتلفزيون |
| ١٩٦٦ | ٤ | حتى نقهر الموت | ومجلس أكاديمية الفنون |
| ١٩٦٨ | ٥ | قراءة جديدة لشعرنا القديم | مستشاراً ثقافياً بالهند ٧٨/٧٧ |
| ١٩٦٩ | ٦ | حياتي في الشعر | رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ |
| ١٩٦٩ | ٧ | على محمود طه | |
| ١٩٧٠ | ٨ | وتبقى الكلمة | |
| ١٩٧١ | ٩ | رحلة على الورق | |
| ١٩٧٢ | ١٠ | مدينة العشق والحكمة | |
| ١٩٧٢ | ١١ | قصة الضمير المصري الحديث | |
| ١٩٧٨ | ١٢ | النساء حين يتحطمن | |
| ١٩٨٠ | ١٣ | كتابة على وجه الريح | |

دواوين شعرية

- | | | |
|------|---|---------------------|
| ١٩٥٧ | ١ | الناس في بلادى |
| ١٩٦١ | ٢ | أقول لكم |
| ١٩٦٤ | ٣ | أحلام الفارس القديم |
| ١٩٦٩ | ٤ | تأملات في زمن جريح |
| ١٩٧٤ | ٥ | شجر الليل |
| ١٩٧٩ | ٦ | الإبحار في الذاكرة |

هذا العدد

تدخل المجلة - بهذا العدد - منطقة الأنواع الأدبية . وأولها الشعر . بعد أن حاولت أن تقدم للقارئ - في عدديها السابقين - أهم المناهج النقدية المعاصرة . ولا يعنى الدخول إلى منطقة الأنواع الأدبية مفارقة تامة - أو شبه تامة - لمشكلات المناهج وقضاياها . بل يعنى الانتقال من التركيز على التنظير والعرض الفلسفى إلى التركيز على التطبيق والتحليل النصى . وليس هناك تطبيق دون منجز . أو تحليل دون تصورات ذات طابع فلسفى . ولذلك نطل قضايا المناهج ومشكلاتها مطروحة . يفرض حضورها صراعا محتيا بين كل مقالات هذا العدد وأبحاثه . وسيلمح القارئ - فى هذا العدد - تعددا فى المناهج . واختلافا فى مناظير المعالجة . مثلما يلمح تباينا فى الإجراءات . ومخالفة فى استخدام الأدوات . ولعله يلاحظ أن نصوص الشعر نفسها تأخذ أكثر من معنى . وتودى أكثر من وظيفة . داخل أكثر من دراسة فى هذا العدد .

والموضوع الرئيسى . لهذا العدد . هو الشعر المعاصر . وقد أثار - ومازال يثير - الكثير من الخلاف والجدل . ومازال يتطلب الكثير من الدرس والتأصيل . ولكن الشعر المعاصر لا يمكن أن يدرس . فى ذاته . مستقلا عن ظواهر كثيرة . وأهم من ذلك أنه ينبغى أن يوضع داخل سياق . بل سياقات . أوسع منه . تعين على إدراك الخصوصية وفهم المغابرة .

ولذلك ينقسم - هذا العدد - إلى أربعة محاور أساسية . يحاول كل منها أن يقدم جانبا من جوانب الموضوع . ويركز أول هذه المحاور على العلاقة بين الماضى والحاضر . فتناقش أبحاثه القديم الجديد فى الشعر العربى . مثلما تناقش موقف الشاعر العربى المعاصر من تراثه . ومدى ما يمكن أن يفيد الشاعر من هذا التراث . ويركز آخر هذه المحاور على الوجه الآخر من الصورة . أى على العلاقة المقابلة . حيث تتحرك الأبحاث صوب الشعر العربى لتناقش أزمة الشعر فى العصر الحديث . وما يترتب عليها من أنواع متميزة فى الكتابة . وما يمكن أن يكون للشعر العربى من أثر فى الشعر العربى . وتنصرف بقية الأبحاث - ما بين هذين الشئرين - إلى الشعر العربى المعاصر نفسه . فيركز بعضها على التكوينات اللغوية لهذا الشعر . فى دراسات نصية . تحاول اكتشاف الخصائص الوظيفية . مثلما تحاول اكتشاف الأنساق والبنية . وتركز مجموعة ثانية من الأبحاث على بعض الجوانب الرمزية العامة لهذا الشعر . من خلال علاقته بالأسطورة . وإفادته من التصوف . وتوظيفه للأقنعة .

ويوازى تعدد المحاور - فى هذا العدد - تعدد المناهج . ولاصير - مع هذا التعدد - من المخالفة . ولا مفر من الحوار . وتبدأ مخالفة من التسمية نفسها . فما يسميه بعض الكتاب بالشعر المعاصر يسميه البعض الآخر بالشعر الحديث . هؤلاء يفكرون فى المعاصرة من حيث هى إدراك للعناصر المتجاوزة فى العصر . ومحاولة لاقتناص الجوانب المتغيرة فى أبنية الوعي . وأولاء يفكرون فى الحداثة من حيث ارتباطها بالنتاج الحديث الذى يقابل النتاج القديم . ومن حيث انطواء الحديث نفسه على مفارقة تميزه عما يسبقه فى الزمان القديم . ويقدر ما ينصرف مفهوم « الشعر الحديث » - من هذا المنظور - إلى النتاج الشعرى للبياتى وصلاح عبدالصبور وأدونيس وأقرانهم . فى أبحاث أحمد كمال زكى ومحمد مصطفى هدارة وماهر شفيق فريد . ينصرف المفهوم إلى على محمود طه وإبراهيم ناجى ومحمود حسن إسماعيل . فى بحث فتوح أحمد عن « القصيدة الحديثة » بل يتسع المفهوم أكثر من ذلك فيصل ما بين إليوت وبيتس ولورانس - من ناحية - وبين السرياليين من ناحية ثانية . فى بحث محمد زكى العشماوى ونعيم عطية .

أما الحوار فتمتد فى المحاور الأربعة فى العدد كله . بل ينسرب منها إلى ندوة العدد . ونجربة نقدية . وينطلق ليشمل مقالات الواقع الأدبى وأبحاثه .

هكذا يبدأ العدد ببحث شوقي ضيف عن «القديم الجديد في الشعر العربي». حيث يصبح الشعر الحق شعراً مطلقاً يتجاوز الزمان والمكان. لأنه - على عكس العلم - يتعامل مع حقائق النفس الإنسانية والطبيعة البشرية. وحقائق النفس الإنسانية وطبيعتها - فيما يقول شوقي ضيف - ثابتة لا تغاير في جوهرها. ولذلك يظل الشعر المتصل بها خالداً. قد يكون هذا الشعر قديماً من حيث زمن نظمته وظهوره. ولكنه جديد من حيث زمن تأثيره. إن الشعر يصدر عن الطبيعة الإنسانية المستقرة في أعماق الناس. وهي أول أركانه التي تبدو أقرب إلى المحتوى الحى فيه. أما أركانه الأخرى - الإيقاع. والخيال. والصياغة - فهي أقرب إلى الشكل الذى يغذى الحياة فى هذا المحتوى. ويضفى عليها نضارتها التى لا تبلى. ومن هذا المنطلق يدافع شوقي ضيف عن شعر المديح العرنى الذى ثارت عليه بعض الأذواق باعتباره ضرباً من ضروب المثلث والارتفاق. ولكنه - هذا المديح - فيما يرى شوقي ضيف - يصور البطولة العربية الخالدة على مر التاريخ. أما مقدماته فتصور عاطفة الحب الخالدة. بل إن قصيدة المديح تضم - إلى جوار تصوير الأبطال العسكرية العربية. والحديث عن الحب والمحبوبة - حكماً تصور خبرة الشاعر وخلاصة فلسفته فى الحياة منذ الجاهلية. ولذلك كله سيظل هذا الشعر نبعاً حياً متصلة فى الوجدان العرنى. لأنه سيظل يغذى الأجيال الحاضرة والمستقبل. محمداً لها روحاً العربية التى لا تقهر. ومصوراً لها الحقائق الإنسانية التى لا تبلى ولا تتغير.

إن هذا الثبات الذي يتحدث عنه شوقي صيغ . هو نفسه ما يحاول عبدالوهاب البياتي أن يفر منه ويتفنيه . ولذلك فهو حريص في بحثه عن « الشاعر العربي المعاصر والتراث » أن يؤكد مجموعة من المواقف . أهمها أن التراث ليس قيمة ثابتة ثباتاً نهائياً . وليس مجرد تراكم خبرات أو معارف أو كتب . وليس الماضي الحي وحده . وإنما التراث عملية تشكيل مستمرة بعيد فيها الشاعر النظر إلى الماضي . في نفس الوقت الذي يسهم فيه في تشكيل الحاضر والتوجه صوب المستقبل . ولذلك فالتراث هو ما (كان) و (يكون) و (سيكون) . ويبدأ الشاعر المعاصر النظر إلى التراث من زاوية الحاضر . ليعيد من خلاله النظر في ما (كان) لعله يتفهم اتجاه الحركة إلى ما (سيكون) . ومعنى ذلك أن كل عودة إلى التراث تحمل منظوراً مغايراً . يعدل اتجاه الماضي . ويسهم في إضافة بعد تفسيري من صنع الحاضر نفسه .

ومن هذه الزاوية يمكن أن يفسر عبده بدوى «الطلل والتشبيب» في مقدمة القصيدة القديمة . ليرى فيها بعض مآراء شوقي ضيف من جوانب ذاتية . ولكنه يضيف إلى ذلك ما يسيطر على الحديث عن «الطلل» من اهتمام بالمكان المفقود . حيث يغدو الطلل رمزاً لعالم مفقود وزمان ضائع . يود الشاعر لو يستعيده . وهو يظل يأسى لفضياعه أو تهدمه . فلا تسيطر عليه - في هذا الحنين - سوى نظرة الحزن . التي لا مكان معها للوقوف المرح أو السعيد على المدن التي تقام أو القصور التي تنشأ . ولكن هذا الحنين المرتبط بالطلل يمكن أن يكون حيناً إلى عالم علوى يغدو فيه الطلل عند شعراء الصوفية رمزاً مغايراً . فالطلل عندهم مكان لتجلى الحبيب . والحبيب هو النبي أو الله . وسواء كان «الطلل» رمزاً لعالم أرضى أو علوى فإنه رمزاً لمكان ضائع وزمن مفقود . يفترون بخله متكرر في تجاوز المكان والزمان معا . ولذلك يبدو «الطلل» وثيق الصلة بالتشبيب . فالتشبيب هو كذلك رغبة في التجاوز . يعلنها الشاعر مناجاة حين يجد نفسه محاصراً بالليل والخسوف والمشاعر . و «التشبيب» - بهذا المعنى - نوع من النداء والحنين إلى الجنس الآخر في مجتمع قاس يعيش فيه الشاعر في بيئته معادية . ولذلك فهو حنين إلى زمن آخر ومكان آخر . يتحقق فيه التوصل بدل الضجر . والاتحاد بدل الانفصال .

هذا البعد التفسيري الذي يضيفه عبده بدوى على «الظلال والتشبيب» . متواصلاً مع تفسيرات سابقة عليه . يجعل المقدمة القصيدة وظيفة أخرى غير استمالة القلوب واستدعاء الإصغاء . على نحو ما تحدث به ابن قتيبة قديماً . ويجعل «المقدمة» أقرب إلى أن تؤدي وظائف رمزية ذات صلة بالمغزى الأساسى للقصيدة نفسها . ومن هذه النقطة ينطلق محمد فتوح أحمد ليناوش «بوظائف المقدمة فى القصيدة الحديثة» . وهو يؤكد - منذ البداية - أن «المقدمة» يمكن أن تؤدي وظائف متعددة فى القصيدة الحديثة . لكنها - فى كل مرة - تكشف عن لون من الأزدواج . مبعثه ذاتية المبدع ودوافعه من ناحية . وموضوعية الشكل التصويرى الذى يجسد هذه الدوافع من ناحية ثانية . وبقدر ما يفضى ذلك الأزدواج إلى الحاضر فإنه يفضى إلى الماضى . فيصل بين تجربة الشاعر وتقاليد سابقة . يحاول الشاعر تعديليها ليحقق تواصلاً مع القارئ عبر موروث تصويرى يجمع بينهما . هكذا يستبدل محمود حسن إسماعيل - مثلاً - المعاناة الإبداعية بالمعاناة الغزلية والصلابة فى مقدماته . بحيث تبدو المقدمة عنده وكأنها صلاة فنية . أو استسطار للروح الشعرى المنشود . وتقترب الأطلال عند صلاح عبد الصبور بحالة المعنى إلى الشاعر . حيث ينتفى منطوق الرحلة القديم . ليحل محله منطوق الرحلة الجديد . ويحل الارتحال فى الشعور محل

الارتحال في المكان . وقد يغدو النسب دلالة رمزية تقترن بعنصر المطر . فتبتعث أسطورة البعث في مقدمة «أنشودة المطر» للسياب . والمغايرة بين السياب وصلاح عبدالصبور - في هذا المجال - أشبه بالمغايرة بين محمود حسن إسماعيل وإبراهيم ناجي وعلى محمود طه : مغايرة ترجع إلى الشاعر الحديث في توظيف «المقدمة» . هذه المغايرة - في جوهرها - تعبير عن حضور التراث في وجدان الشاعر . وتعبير - بالمثل - عن تعديل الشاعر لعناصر هذا التراث كي تتناسب مع مفهومه الخاص عن الشعر .

ولكن ما مفهوم الشاعر المعاصر عن الشعر ؟؟ إن هذا المفهوم يختلف من شاعر إلى آخر ، ولكن هناك مجموعة من العناصر المشتركة بين الشعراء تشكل مفهوماً عاماً . ويتبع عز الدين إسماعيل هذا المفهوم «في كتابات الشعراء المعاصرين» . وهو يبدأ بما قاله الشعراء عن لحظة ميلاد القصيدة : تلك اللحظة التي تشبه الخدس . والتي تؤكد أن الميلاد الفعلي للقصيدة ليس إلا مرحلة متأخرة من حياتها ، وأن القصيدة - عندما تولد - تغدو كائناً مستقلاً عن الشاعر مبدعها . إن هذا الاستقلال يمثل نقبضاً للمفهوم الرومانسي الذي يرى في القصيدة «تعبيراً» عن مشاعر الشاعر . كما أنه نقبض للمفهوم الكلاسيكي الذي يرى في القصيدة «محاكاة» لأحداث وقعت قبل وجودها . وبقدر ما يؤكد هذا الاستقلال أن الشعر خلق للواقع وليس محاكاة له أو تعبيراً عنه . فإنه يؤكد أن الشاعر لا ينفصل عن الواقع بل يتعامل معه على أساس من «رؤية» تحاول أن تصوغ من هذا الواقع «رؤيا» تغير من الشاعر والواقع على السواء . قد يحاول بعض الشعراء أن يصل بين هذه «الرؤيا» و «الأيدولوجية» . وقد يحاول بعضهم الآخر أن يجعل من الرؤيا مغامرة تعصف بالأنظمة الثابتة للأشياء . ولكن «الرؤيا» - في الحالتين - تنطوي على أبعاد معرفية وأخلاقية . وسواء قلنا إن الشعر معرفة أو حلم فإن الشعر - في الحالتين - تأثير وإيحاء . يزود المتلقي بخبرات جديدة . تمكنه من إدراك أعمق . يتجاوز معه وضعه الراهن إلى وضع آخر ينطوي على ظفر أخلاق بالذات . مثلما ينطوي على تحرر دائم من أسر ما هو جامد أو متخلف . ولذلك كان الشعر - عند الشاعر المعاصر - مسئولية تمتد من السعي وراء الظفر الأخلاقي بالنفس عند الفرد لتنتهي بالثورة عند المجتمع . حين يتحد الشاعر مع الناظر . وسواء كانت المسئولية في الشعر خلاقية أو سياسية فإنها تظل مرتبطة بالإبداع المستمر لواقع متجدد . بنى الجمود والثبات . ولكن الإبداع المستمر للواقع لا يتحقق إلا بالإبداع المستمر للغة . والانتقال من «اللغة» - الإيضاح - التي تمثل القول إلى «اللغة» - الإشارة - التي تمثل التجدد . وعندئذ يبدو التغير الحاد في اللغة وكأنه محاولة واعية من الشاعر المعاصر لتدمير أبنية قديمة للوعي . وتأسيس أبنية جديدة له . ولا شك أن هذه «اللغة» - الإشارة - سوف تصدم المتلقي . ولكن صدمة المتلقي شرط أساسي كي يحقق الشعر المعاصر غايته الأساسية وهي تغيير القارئ وتغيير الواقع .

ويوازي وعي الشاعر المعاصر بأهمية اللغة وعي الناقد بضرورة التركيز على لغة القصيدة المعاصرة . ولكن هذا الوعي النقدي يتحرك على أساس من مناهج مختلفة . إنه يدفع - في جانب منه - إلى التحليل الذي يرصد العلاقات اللغوية ليصل إلى معنى القصيدة ، ويدفع - في جانب ثان - إلى التحليل الذي يغوص إلى ما هو أبعد فأبعد . ليكتشف العناصر التركيبية لبنية ونسق . يتفاعل كلاهما مع الآخر عبر مستويات معقدة . هكذا نواجه بحث محمود الربيعي في «لغة الشعر المعاصر» . حيث نتوقف عند «نموذج تطبيقي» يحلل فيه قصيدة «أجمل من عينيك لا» . للشاعر فاروق شوشة . ويعتمد التحليل - عند الربيعي - على مجموعة من المبادئ الأساسية : أولها أن اللغة في الأدب ليست مجرد وسيلة لغاية . بل هي غاية في ذاتها . وثانيها أن المعاني الشعرية لا تقع خارج التركيب اللغوي للشعر بل تكمن في داخله . وثالثها أنه لا سبيل لنجاح التحليل إلا بدراسة القصيدة كاملة غير منقوصة . ورابعها ضرورة الصبر والثبات عند كل كلمة وجملته . إن كل قصيدة - من هذا المنظور - تكشف - من داخلها - عن قيم روحية وذهنية بعيدة المدى . ولا سبيل إلى اكتشاف هذه القيم إلا بالتحليل اللغوي المتأن . ويحاول محمود الربيعي أن يتعمق في تحليل قصيدة فاروق شوشة . ليكشف عن عمليات التنظيم اللغوي التي تجعل من قصيدة فاروق شوشة رمزا للبحث الذي يقوم به صوت مفرد يسعى إلى التوحد في ذات جديدة . وقد تكون هذه الذات الجديدة فتاة جميلة . أو أي شيء آخر سواها . فليس المهم - في رأي محمود الربيعي - الوصول إلى إجابة محددة عن المعنى النهائي للقصيدة . وإنما المهم هو ارتداد الشاب اللغوي للقصيدة ذاتها .

ويبدو كمال أبو ديب - في الأنساق والبنية - قريبا من مسلمات محمود الربيعي في الظاهر . ولكنه يتجاوزها إلى مسلمات أخرى . فنواجه تعارضا بين منهجين . أقرب إلى التعارض بين «البنوية» و «النقد الجديد» . والحديث عن «الأنساق والبنية» تطوير لدراسة سابقة قام بها كمال أبو ديب . محاولا أن يؤكد طغيان ما أسماه «النسق الثلاثي» في الأعمال الأدبية والفكر الإنساني عموما . وهو يحاول - في دراسته هنا - اكتشاف الأنساق المميزة في ثلاث قصائد لبدر شاكر السياب . ويوسف الخال وأدونيس . ويركز على وظيفة الأنساق . لا من حيث هي دالة أو غير دالة فحسب . بل من حيث فاعليتها الكلية في البنية . وعلاقتها بتنامي القصيدة ورؤياها الجوهرية . والجديد - في هذه المحاولة - هو اقتراب التحليل البنوي من إدراك ما أسماه لوسيان جولدمان «رؤية العالم» . وهو اقتراب قاد تحليل أبي ديب إلى التركيز على الرؤيا الواعية التي تنميها قصيدة السياب لدور الشاعر أو البطل في التاريخ . ومن ثم ملاحظة الكيفية التي تنامي بها بنية القصيدة حول إدراك عبثية هذه الرؤية لانتهاء دور البطل في التاريخ . وذلك لانعدام قدرة الفن على تغيير العالم . وبمثل هذا النهج المتحول يفضي التحليل اللغوي . للبنيات الصغرى في قصيدة أدونيس . إلى الالتفات إلى رؤيا العالم التي تجسدها القصيدة . وترتبط

بالإيمان بالبحث والتساؤل والمغامرة والقلق ، بوصفها الدوافع لحركة الحياة المتجاوزة . وهي رؤيا بلورتها فئة من المثقفين العرب استجابة عميقة لواقع التخلف : في الثقافة العربية المعاصرة . وبقدرة ما يبدى التحليل - في الأنساق والبنية - اهتماماً بالدلالات المتولدة عن النص . والأبنية الأشمل التي تولد عنها النص . يبدى التحليل اهتماماً بالعلاقة الوثيقة بين النسق وبين جوهرية للنص . ويبدو الدور النبوي للنسق دوراً متغيراً . قد يعمق الرؤيا التي تصوغها القصيدة . وقد يعوق نمو هذه الرؤيا . لكن الأمر لا يتوقف عند هذين الاحتمالين فحسب . بل يمتد لي طرح احتمالات أخرى لا يمكن تحديدها تحديداً نهائياً إلا بمزيد من الدراسات النصية .

وهناك أبحاث أخرى تركز على الشعر المعاصر . ولكن من منظور أوسع من زاوية التحليل اللغوي التفصيلي المدقق . ومن هذا المنظور يدرس أحمد كمال زكي علاقة الشعر بالأسطورة في محاولة من محاولات « التفسير الأسطوري للشعر الحديث » . ويقدر ما يؤكد أحمد كمال زكي العلاقة بين الشعر والأسطورة . يؤكد أن الرمز الشعري يمكن أن ينقل إلى القارئ - عن طريق اللاشعور - خبرات قديمة تتصل بالماذج العليا . ويتدرج « التفسير الأسطوري » من البسيط إلى المركب . فيتوقف - أولاً - عند « الإشارة » ، حيث تبرز الأسطورة من خلال علامات تفضي إلى أساطير . تمثل استجابة لزرعة فنية أو أخلاقية عند الشاعر . ويتوقف التحليل - ثانياً - عند تحول الأساطير إلى قصص رمزية (أليجوريات) . تمثل مكوناً من مكونات رؤية الشاعر المعاصر للعالم . أو تمثل معادلاً لموقف الشاعر كله . ويقدر ما يلتفت التحليل إلى التيمات الأسطورية في بناء الصور . يتأني التحليل إزاء شاعرين محددين - صلاح عبدالصبور . والبياتي - ليرصد توظيف الأسطورة في شعرهما . ويقارن بين استخدامهما للأسطورة . واستخدام غيرهما من الشعراء . ونسرب نغمة تقييم أساسية في الدراسة ، تعارض الاستخدام الزخرفي لأسماء الأساطير . واللعب غير المجدى برموزها .

ويتوقف محمد مصطفى هدارة عند العناصر الصوفية في الشعر المعاصر - مركزا على ما يسميه «التزعة الصوفية في الشعر الحديث» . وما يقصده بالتزعة الصوفية - من هذا المنظور - هو التصوف بمعناه الإنساني العام من حيث هو استبطان منظم لتجربة روحية . ويقدر ما يؤكد محمد مصطفى هدارة الدور الذي لعبته الحركة الرومانسية - خصوصا في المهجر والسودان - في تأكيد التزعة الصوفية في الشعر الحديث . يؤكد إلحاح الشاعر المعاصر على العناصر المصوفية في تشكيل قصائده . ويقدر ما يلفتنا إلى تعريف الشعر - الرؤيا - عند أدونيس . يلفتنا إلى أسماء المتصوفة الذين أصبحوا ألقية مهمة في شعر صلاح عبدالصور وأدونيس والبياتي وغيرهم . وترتبط التزعة الصوفية - بعد ذلك - بمجموعة من الظواهر : أولها الانسحاب من الحياة بمبادئها وخشونتها . وثانيها فقدان الشعور بالأنثى حيث يصبح الشاعر المفرد جمعا . وثالثها التبصر أو رؤية الأشياء الكائنة في صورة مختلفة عن حقيقتها الظاهرة . ورابعها القدرة على النفاذ إلى المستويات الأعماق في النفس البشرية . وخامسها وحدة الوجود التي تقرر وجود حقيقة عليا هي الحق الظاهر في الموجودات . وسادسها التمرد الذي يصل ما بين الصوفية والشعر المعاصرين . وإن اختلف محتوى التمرد وهدفه ما بين هؤلاء وأولئك . وسابعها لغة الرمز الذي يمثل مجالا مشتركا ما بين المتصوفة والشعر المعاصرين . خصوصا في قصيدة القناع التي يتقمص فيها الشاعر شخصيات مثل بشر الحافي والغزالي والسهوردي وابن عربي .

والقناع رمز يتخذهُ الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة . تتأى به عن التدفق المباشر للذات ، دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره . ولقد انتشرت قصائد « الأقفعة » في الشعر العربي المعاصر انتشاراً لافتاً ، أصبحت معه ظاهرة تستحق الدراسة المتأنية . ولكن مثل هذه الدراسة لا بد أن تواجه بضخامة المادة ووفرة الأقفعة . ولا سبيل - إزاء هذه الضخامة وتلك الوفرة - إلا الاختيار الدال . ولذلك يتوقف جابر عصفور في « أقفعة الشعر المعاصر » عند قناع واحد فقط ، هو قناع « مهيّار الدمشقي » لأدونيس . ولكن اختيار قناع واحد لا يبنى ضرورة التحديد الأولى للخصائص التي تنطوي عليها « الأقفعة » في الشعر العربي المعاصر . ومن ثمّ المفارقات التي تميزها عن غيرها من العناصر الرمزية . وأهم هذه المفارقات ما يتصل بالتوتر بين صوتين - صوت الشاعر وصوت الشخصية التي يمثلها القناع - وما يتصل بالأبعاد الزمانية المتعددة للقناع نفسه . ويشكل هذان اللونان من المفارقة مدخلا إلى فهم قناع « مهيّار الدمشقي » . يقضي أولها إلى الكشف عن خصائصه الخيالية التي تتجاوز به الماضي والحاضر . ويقضي ثانيها إلى الكشف عن العناصر الأسطورية التي تتحول لتصبح عناصر تكوينية في بنية القناع . ويمثل هذا الفهم يتم التركيز - أولاً - على العناصر الأربعة للكون (النار - الماء - الهواء - التراب) باعتبارها عناصر رمزية تفضي علاقاتها إلى الدلالة الأساسية للقناع . لكن هذه الدلالة تتحول - في النهاية - لتصبح دالاً يقضي إلى مدلول يتصل بموقف أدونيس الشاعر من العالم الذي يعيش فيه . ولكن الوقفة عند هذا المدلول اللاحق تفضي - مرة أخرى - إلى الشعر فتفضي إلى الدال الذي يتكرر - عند هذا المستوى - في شعر أدونيس كله . ويتكرر « مهيّار » في دواوين أدونيس ، ليصبح - من ناحية - عنصراً تكوينياً في قصائد قد لا تحمل اسمه ولكنها تحمل سماته وملاحمه . ويصبح - من ناحية ثانية - رمزاً مسيطراً في قصائد ترتبط كل الارتباط باسمه .

وبأق المحور الأخير لهذا العدد لينقلنا من الشعر العربي المعاصر إلى الشعر الغربي ، ولكن الانتقال - في هذا المحور - انتقال التعرف على جانب آخر من جوانب الشعر العربي المعاصر أو الحديث . ومن هذه الزاوية يبدو حديث محمد زكي العشماوي عن « أزمة الشعر في العصر

الحديث « منصلاً بالموضوع الأساسي . صحيح أن الحديث يركز على أزمة الشعر الغربي - في زاوية من زواياها . وبعد زمان من أبعادها . ولكن هذا التركيز يكشف عن الصلة الوثيقة بين الشعر ومتغيرات العصر . فيعود بنا إلى المقولة الشائعة عن العلاقة بين تغير الشعر بتغير إيقاع العصر . ولذلك يؤكد مقال العشماوي أن أزمة الشعر - في العصر الحديث - جزء من أزمة الإنسان المعاصر في صراعه مع القيم . مثلاً يؤكد أن هذه الأزمة لا تنفصل عن تطور العلم وسيطرة المادة على التفكير البشري منذ مطلع القرن العشرين . ويتوقف المقال عند ثلاثة من الشعراء الإنجليز - ولیم بطلریتس . و. د. هـ . لورنس . و. ت. س. إليوت - مثلوا باتجاهاتهم الفكرية مرحلة تعتبر من أهم المراحل في تطور الاتجاهات الأدبية الحديثة . وأبرزوا - بإبداعهم - التناقض البين بين المثال الذي يحلمون به والواقع الذي عاشوا فيه . ورغم أن الشعر - بعد هؤلاء الثلاثة - حاول المصالحة بين المثال والواقع . إلا أن الأزمة ظلت ماثلة في إنتاج و. هـ . أودن . وستيفن سبندر . وداي لويس . وغيرهم . وما حدث في إنجلترا - فيما يقول العشماوي - حدث في غيرها . بل تصاعدت الأزمة بعد الحرب العالمية الثانية . فسقطت نزعات أشد عمقا من الفرويدية والسيريالية . وكلها نزعات تؤكد أن كثيرا من الشعراء ورجال الفكر يعانون من أزمة فكرية ونفسية تختلف في حقيقتها عن الأزمات التي مرت بالحضارة الأوروبية في أزمانها السابقة .

وفي هذا السياق يبدو مغزى الحديث عن تمرد بعض صور الشعر الغربي على التقاليد السابقة . وتبدو السريالية بمثابة صيحة احتجاج على ما تعارف عليه العصر . وتبدو الكتابة « الأوتوماتية » وكأنها الوسيلة لتدمير العالم العقلي الثابت . ولذلك يتوقف نعيم عطية متحدثاً عن « الأوتوماتية في الشعر الحديث » والأوتوماتية هي الكتابة التلقائية المتحررة . حيث لا يحدد العقل المنطقي موضوعاً مسبقاً . بل يتحرك اللاوعي بلا تصميم سابق . لتتدفق الكلمات من اللاوعي في آلية تحاكي المنطق التقليدي . ونتيجة هذه الكتابة لغة غريبة . لا تخضع لما تخضع له اللغة العادية من أصول . وقصيدة غريبة تبدو خالية من المعنى المعتاد . ولكنها تظل مع ذلك منطوية على معنى ما . لأن لها ارتباطاً - على مستوى اللاوعي - بالوجود الإنساني ذاته . وتقودنا هذه القصيدة إلى عالم أشبه بالحلم . حيث تنطلق كائنات مضمرة بلا روابط أو فواصل . ويتخلى العقل عن دوره كمصفاة أو رقيب . ليصبح مجرد تابع لسيطرة اللاوعي . ورغم مصاعب هذه الكتابة وخطورتها . ورغم ما قد يبدو في التنظير لها من تعاون بين اللاوعي والوعي . إلا أنها تمثل حالاً تسيطر فيه الرؤيا وتتخطم فيه نظام الأشياء . ليبدو التمرد نغمة أساسية تتخلل الإبداع كله . ولا شك أن قراء أدونيس خصوصاً في (مفرد بصيغة الجمع) يمكن أن يواجهوا بعض التجليات الغريبة لهذا اللون من الكتابة . فواجهوا بعض جوانب التشابه بين الشعر الغربي والشعر العربي . ولقد تأثر الشعر العربي المعاصر - بالمثل - بأزمة الشعر التي تحدث عنها محمد زكي العشماوي . فتمثل الشعراء ما كتبه إليوت . ووجدوا في أزمتهم الروحية تجاوباً مع جوانب من أزمتهم . ولكن هؤلاء الشعراء أدركوا أن أزمة إليوت غير أزمتهم . ومن المهم - في هذا السياق - أن نلفت الانتباه إلى الخلاف الجذري بين مقتل « الحلاج » في بغداد - عند صلاح عبدالصبور - ومقتل « بيكيت » في الكاندرائية عند إليوت . ومن المهم - أيضاً - أن نلفت الانتباه إلى النغمة المضادة التي تواجه بها قصيدة « الفراغ » لأدونيس قصيدة « الأرض الخراب » لإليوت .

لكن هذا كله يؤكد تأثر الشعر العربي المعاصر بالشعر الغربي . بل إن هذا التأثير يمتد إلى بدايات الشعر الحديث نفسه . فيصبح موضوعاً للدرس المقارن الذي يتوقف عند التأثير والتأثير . وفي هذا الإطار تأتي دراسة حمدي السكوت المقارنة عن « الشيطان بين العقاد وميلتون » . لترصد جانباً من جوانب تأثر العقاد بصورة الشيطان عند ميلتون في « الفردوس المفقود » . وبالتفسير الذي قدمه الرومانسيون . خصوصاً شيللي . لهذه الصورة . وفي هذا الإطار - أيضاً - تأتي دراسة ماهر شفيق فريد عن « أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث » . وكلتا الدراستين تطرح قضايا تثير النقاش والحوار . أما حمدي السكوت فيؤكد تباعد ملامح الشيطان عند العقاد عن التراث العربي . ومغايرتها للصورة الإسلامية . واقترباها من صورة الشيطان الغربية . بكل ما فيها من تمرد يثير التعاطف . وأما ماهر شفيق فريد فيؤكد - على عكس ما هو شائع - أن محاولة شعرائنا ونقادنا محاكاة ت. س. إليوت إنما هي محاولة لم تؤت من ثمرة - باستثناء حالات قليلة تعد على أصابع اليدين - غير ابتلاء الشعر بالتكلف والحذقة . ترى هل كان الأمر أمر « محاكاة » أم أمر « تأثر » ؟ وهل كان شعراؤنا ونقادنا يطاردون أوزة بريّة بلا فائدة أم يحاولون الإفادة لبصوغوا تجربة مغايرة ؟ إن الأمر في حالة إليوت . شأنه شأن حالة ميلتون . يبعث على التساؤل . ويثير التأمل المجدد . لكنه في كل حالته يقود إلى جانب آخر من جوانب الشعر المعاصر .

ومن المؤكد أن هذه الجوانب لا تكتمل إلا بمزيد من الحوار والمتابعة ويسهم هذا العدد في ذلك كله - فضلاً عما سبق - بتدوته التي تتابع « قضايا الشعر العربي المعاصر » وبالتقديم النقدي لمجموعة من أهم دواوين الشعراء في مختلف الأقطار العربية . وليس هذا - بعد - هو كل ما تضمنه العدد . ولكن آن الأوان لأن يمارس القارئ بنفسه مهمته في القراءة .

القديم الجديد

في التشعر

شوقي ضيف

مركز تحقيق تكاميل علوم إسلامي

لعلنا لا نغلو إذا قلنا إنه لا يوجد قديم في الشعر . إلا إذا أردنا بذلك التعبير عن زمن ظهوره . أما بعد ذلك فهو متجدد دائما كأنما نظم بالأمس . إذ لا تزال نقرأه ولا تزال نجد متعة فيه كما وجدها معاصروه . بل ربما كانت متعنا به أكثر من متعتهم لكثرة الأيدي والأبصار التي تناولته وعلقت عليه شارحة مفسرة من لدن ظهوره وإنشاده إلى اليوم . والشعر بذلك يظل نصراً جديداً خافقاً بالحياة . لا تصيبه آفة الهرم والشيخوخة . لما نظمته هوميروس في القرن التاسع قبل الميلاد وما نظمته امرؤ القيس في الجاهلية لا يزال يحيى بيننا ولا تزال له نفس الجدة التي كانت له . لم يشخ ولم يهرم . وهي ليست جدة مادية . بل هي جدة روحية إن صح هذا التعبير . فالجدة في الأشياء المادية تبلى وتنفى . أما في الشعر فباقية بكل ما لها من بهاء وشباب لا يزول أبداً . وهو حتى في الإنسان الذي ينظم الشعر سريع الزوال . أما في الشعر فلا يبرحه يوماً . فهو دائماً شاب ودائماً جديد .

بحال فترات واسعة . بحيث إذا مرّت على كتاب فيه سنوات تُعدّ على أصابع اليد الواحدة أو أصابع اليدين ولم يُعدّ صاحبه - في طبعه الجديدة - النظر فيما استجدّ من حقائق علمية متصلة به أو مودعة فيه فقد قيمته ، ولم يعد صالحاً للقراءة . ولذلك يرجع طلاب العلوم في الجامعات وأساتذتها إلى آخر طبعات الكتاب ، وكان الطبعة الأخيرة منه تُلغى الطبعات السابقة كما يلغى علمنا الحاضر العلم الماضي بكل فروعه من أحياء وفيزياء وكيمياء وغير ذلك من مختلف العلوم .

وهذا لا يحدث في الشعر أبداً ، فشعر عصر لا يلغى شعر عصر آخر . وشعر شاعر لا يلغى شعر شاعر آخر في عصره أو في غير عصره . لما يحمل الشعر من حقائق ثابتة خالدة فيه على مر العصور وعلى ألسنة جميع شعرائه في الأزمنة المتعاقبة : حقائق النفس الإنسانية وكل ما يتصل بها

والأدلة على ذلك كثيرة . لعل أوضحها أن كل شعر أنتجته الإنسانية لا يزال يرافقنا إلى اليوم . ومحرم علينا أن نحدث في أي قصيدة أو منظومة تعديلاً في كلمة من كلماتها فضلاً عن شطر من شطريها أو بيت مفرد من أبياتها ، إذ يجب أن تبقى بصورتها دون أي تعديل أو تنقيح . حتى لا يدخل عليها أي تشويه أو حتى تزوير . وتوضح ذلك أنهم توضيح المقارنة بين العلم في أي عصر سالف وبين الشعر الذي نظم فيه . فإن الحقائق العلمية تتحول من عصر إلى عصر بحيث تبطل كثرتها وتحل محلها حقائق جديدة في العصر التالي . لما بالنسبة لما يحدث لتلك الحقائق في العصور التالية . ومن هنا كانت الحقائق العلمية غير ثابتة . بل كانت متغيرة من زمن إلى زمن شديدة التغير . مما يجعل أي كتاب علمي سابق لعصرنا تفقد حقائقه قيمتها . لما نعرف الآن عن العلم من أنه قفز في كل

من نزعات وغرائز ورغبات وعواطف وأحاسيس ومشاعر وخوارج ، وهي حقائق كانت تنموج في نفس الإنسان البدائي كما تنموج في نفس الإنسان المتحضر على مر القرون حتى القرن الحاضر ، حقائق لا تتغير ، لم تتغير في الماضي السحيق ولا الماضي القريب ، ولن تتغير في الحاضر ولا في المستقبل ، لأنها تفصل من جوهر مستقر راسخ في الإنسان ، هو الطبيعة البشرية . وهي ثابتة فيه بكل انفعالاتها وكل عواطفها من حب أو كره أو غضب أو حزن أو سرور ، فكل ذلك جاثم في داخله ، وجاثم معه الأمل واليأس والرجاء والقنوط والأمن والخوف . حوما من عاطفة إلا تداخلها أحاسيس ومشاعر كثيرة . ولتأخذ عاطفة الحب مثلا ، فإنه يداخلها أحاسيس شتى ، بعضها نبيل رفيع ، كما يتضح في الحب الأفلاطوني البري ، وبعضها أرضي غريزي .

يدرس في الجامعات الأوربية حتى القرن السابع عشر ، فإنه أصبح اليوم في الطب متخلفا بالقياس إلى ما حدث في هذا العلم من تطور هائل ، ولذلك لم يعد يُدرّس في أي جامعة أوربية . ولو كان ابن سينا حيا بيننا اليوم لعدّل صفحات كثيرة منه ولأضاف إليه صفحات جديدة كثيرة . وربما أعاد كتابته جملة ، بخلاف أشعاره ونذكر منها قصيدته المشهورة عن النفس التي وصف فيها أدوارها من هبوطها من عالم الغيب إلى صاحب في عالم الشهادة ثم صعودها إلى عالمها السماوي . وهو يستلها بقوله :

هبطت إليك من محل الأرفع
ورقاء ذات تدلّ وتُمع

ومع أن الطبيعة الإنسانية ثابتة مستقرة بين جوانح الإنسان إلا أنه يحفّ عالمها كثير من الغموض وكثير من الأسرار - وكثير من الأحلام وكثير من الألغاز . ولتعد إلى عاطفة الحب ، إنها قد نشأ عن إعجاب بوجه مشرق أو نظرة فائرة أو لون شعر أو رنين صوت أو حديث عارض . حتى إذا وقع الحب في شباك الحب تنازعته أحلام لا حصر لها . ولكل من أحب حلمه في حبه . ولا ينسخ حلم عنها . فلكل حلم صورته المقردة . وهو ما جعل لكل شاعر من كبار المحبين أشعاره الغرامية المنفردة . ولا نستطيع القول بأن الحب في العالم متوقف . بل إن مثلنا حينئذ مثل من يقول إن الأرض ستوقف عن الدوران حول الشمس .

ومثل الحب جميع العواطف الإنسانية . فهي ثابتة وخالدة في الإنسان . وكل ما استطاعه تلقاها على مر العصور هو شئ من السيطرة عليها . أو بعبارة أدق على بعض دوافعها . محاولا السمع بها . وما تلبث أن تفيض كالنهر في أعاليه . فإن أحدا لا يستطيع أن يرد فيضانه . كل ما يمكن هو أن يحدّ من فيضانه بعض الشئ . وكذلك الشأن في طبيعتنا الإنسانية وجداول مشاعرنا ورغباتنا ومبولنا وأهوائنا وعواطفنا فإنها دائمة التدفق منذ الأيام الأولى في الحياة البشرية إلى اليوم ، أيام أن كان الإنسان - إبان نشأة اللغات - يصيح بأصوات غامضة مودعا فيها أحاسيسه ومشاعره . محاكيا لأصوات الطبيعة من حوله . آملا أن يخلّ بذلك المحاكاة عقدة لسانه . ومع الزمن للتناول استطاع أن يخلّ الشطر الأكبر منها في ضرورات عيشه . ومضى يجاهد جهادا شاقا مضيا بكل ما نفذ إليه من هذه المحاكاة الصوتية للتعبير عن أحاسيسه وخوارج الوجدانية . واستقام له الشعر بعد طول الجهاد والعناء .

وأخذ الإنسان العربي وغير العربي في أدوار زمنية متلاحقة يحاول بشق النفس أن يسوى للشعر نظاما موسيقيا متكاملا في نسبه ومقاييسه التسمية . ومضت كل أمة تتخذ شعرها أداة للتعبير عن مشاعرها إزاء الحياة والعواطف من حب وبغض وفرح وحزن . ولا يزال الأداة التي تحفظ خوارجها وتصونها إلى اليوم . وهي خوارج ومشاعر تخرجنا دائما من عالمنا الوقفي الزائل إلى عالم جديد . سواء أودعت في أشعار حديثة أو كانت مودعة في أشعار قديمة زمنية . وإن كانت في واقع الأمر جديدة أو قل شابة . لأنها دائمة نابضة بالحياة . لا نهزم ولا تكبر . وكل شئ حولها من آثار المعرفة الإنسانية يكبر ويشيخ وقد يبلى ويفنى . أما الشعر فحي بل شاب شبابا نادرا أخاذا . وخير ما يصور ذلك شعر ابن سينا وعلمه بالطب . فقد ألف في الطب كتابه ، القانون ، المشهور فيه والذي كان

وقد سمى النفس باسم الوراق أي الحمامة ويقول إنها كانت في اخل السماوي الأسمى . ويريد به عالم العقول المجردة . وهبطت إلى الحضيض الأرضي الأدنى . لتعلم ما لم تكن تعلم في عالم الشهادة الجديد . وبصور هذا الدور وكأنها فيه برق تألق حينئذ ثم انطوى بل كأنه لم يتألق ولم يلمع . ثم يصف صعودها إلى السماء ومفارقتها للبدن . ويقول إنها دخلته كارهة . إذ لم تكن تريد الهبوط من عالمها العلوي . حتى إذا عاشت فيه أنست إليه فلما حان وقت فراقها خرجت عنه كارهة وقد كُشف عنها الغطاء . ولعل في ذلك ما يكفي لمعرفة هذه القصيدة الرائعة التي صور فيها ابن سينا قصة النفس الإنسانية . ولو أنه كان حيا بيننا اليوم ما بدّل كلمة منها ولا نقح لفظة . وهو معنى ما نقوله من أن الشعر جديد دائما . شاب دائما يخفق بجوية دافقة . وقد تحولت هذه القصيدة إلى نبع فكري غزير طالما نبهل منه شعراء المهجر الأمريكي وغيرهم .

ولعل في ذلك ما يصور من بعض الوجوه خلود الشعر وبقاءه على الزمن لما قلنا آنفا من أنه يصدر عن الطبيعة الإنسانية المستقرة في أعماق الناس . وهذه أولى أركانه . وركن ثان هو الإيقاع فكل شعر لابد فيه من إيقاع يتبع له أن يقتطع من مجرى الزمن الفاني لحظات وجدانية . كان يمكن أن تضيق من الإنسان إلى الأبد فإذا هو يبقها بما يشق فيها من إيقاع حار يجعلها تستعصى على الفناء والعدم . ومعروف أن العرب في اجاهلية استطاعوا أن يحكموا هذا الإيقاع إحكاما دقيقا بنسب موسيقية متكاملة . بحيث تتم للقصيدة وحدة في النغم وتتضح في كل بيت نفس الرنات مع قرار القافية الثابت . وركن ثالث هو الخيال وما ينثر في القصيدة من تصاوير . لغرض استكمال التأثير في السامع . وركن رابع يوجد أيضا في كل شعر هو الصياغة وقد بث فيها الشاعر الجاهلي كل ما استطاع من رصانة ونصاعة ورواق وعذوبة .

وهذه الأركان الأربعة هي المقاييس الفنية الأساسية في كل شعر لأمة من الأمم . وبها ظل باقيا خالدا وظل قديمه - كجديده - ببغض بحبوبة لا تنضب أبدا . بل ظل قديمه جديدا كأنما نظمته شعراؤه بالأمس مها بعد عصره ومها مرت عليه الحقب المتطاولة . وحقا يتطور الشعر من عصر إلى عصر . ونحدث فيه متغيرات تستمد من مجتمعه وحضارته وتقاليدته . ولكنه لا يقاس بها جميعا ولا تتخذ معايير للحكم الفني عليه . وبدون ريب يصور الشاعر في شعره إدراكه للحياة . وهو إدراك يتداخل فيه مجتمعه وكل ما يتصل به من نظم ومبادئ وعقائد . وهو لا يهبط إلى مجتمعه من السماء بل ينشأ فيه وتنعكس عليه منه علائق شتى .

ونيس بصحيح أن الشعراء ينزلون عن مجتمعاتهم ويعيشون في أبراج عاجية . بل هم دائما تصلهم بها وبأفرادها وشائخ كوشاخ ذوي الرحم . وشائخ لم تتداع يوما ولن تتداع أبدا .

ومع هذه الشائخ ومع هذا الترابط الوثيق بين الشاعر ومجتمعه لا يصح أن يحكم على الشاعر من خلال مجتمعه وما فيه من قيم حضارية أو ثقافية أو أخلاقية أو اجتماعية أو سياسية . لأنه فن مستقل عن كل هذه القيم . ومعروف أن أفلاطون حكم قديما على الشعراء من وجهة نظر أخلاقية . فقال إنهم يفسدون الشباب إذ يغذونهم بأخلاق وعواطف غير مثالية . ولذلك ضردهم من جمهوريته . ورد عليه تلميذه أرسطو فقال إنهم يطهرون العواطف السيئة في الشباب من مثل عاطفة الخوف حين يعرضون عليهم مأساة من مأساتهم . وتحادل النقاد الفرنسيون في القرن الماضي ضويلا في هذا الموضوع وهل ينبغي أن يخدم الفن الأخلاق أو لا مبرر لهذه الخدمة . ورجحت كفة القائلين بأن الفن للفن لا لغاية خارجية عنه : أخلاق أو غير أخلاق . لأن للفن شعرا وغير شعر عالمه المستقل . ويبالغ بعض النقاد في التعبير عن ذلك حتى يقولون إن القول بأن قصيدة بعينها أخلاقية أو غير أخلاقية كالقول بأن المثلث المتساوي الأخلاق أخلاق والمثلث المتساوي الفضل غير أخلاق .

ومنذ نحو خمسة وعشرين عاما ثار بعض شبابنا ثورة عنيفة على لون من ألوان الشعر العربي هو المديح . وشركهم في الثورة بعض الشيوخ فقالوا إن هذا اللون كان كله ملقا ورياء للحكام ولن يمكن أصحابه من العيش . وهو شعر جدير بالازدراء هو وما يقصد إليه من العقادة وسيلة للكسب المادي . وحرى بنا أن نثبه بثرا من تاريخنا الأدبي . وفي رأي أنبا شامة متأخرة . لأن هذا الملقص من الكسب انحسر عن حياتنا المعاصرة وانحسر معه حرص الشاعر على أن يكون له ممدوح - كما كان يحدث أحيانا في الأزمان السالفة - يعينه ضد صروف الحياة ويتيح له شيئا من المال يستعين به على العيش في دنياه . فكل ذلك تغير . ولم يعد يوجد في أيامنا من يحمي حياته في نظم مدائح ملقة . بسبب ما حدث في حياتنا من تغير . بل ما حدث في حياة الشاعر المعاصر نفسه . إذ أصبح لا ينتج ولا يقدم شعره لهذا الممدوح أو لذاك . إنما ينتجه ويقدمه للجمهور من حوله . وهو لذلك يتغنى بأهوائه وميوله سياسية وغير سياسية .

وليس معنى ذلك أن شعر المديح الذي أنتجه أسلافنا منذ الجاهلية جدير بأن نتنكر له وأن نتبرأ منه لسبب في غاية الأهمية يجعلنا نحرص على أمهاته وروائعه أشد الحرص ونضمها إلى صدورنا في تجلّة وإكبار . ذلك أنها صوّرت منذ العصر الجاهلي البطولة العربية الخالدة على صفحات التاريخ . وصوّرت أولا بطولة الجاهليين متخذة منهم مثلاً رفيعة لشباب الجاهلية . ثم صوّرت بطولات العصر الإسلامي وفتوحاته العظيمة التي امتدت من الهند وأواسط آسيا إلى قرطبة في الأندلس . ومضت تصوّر بطولات القادة والخلفاء العظام في العصر العباسي . ونضرب لذلك مثلا هو : أن نقفور إمبراطور بيزنطة امتنع عن أداء الجزية التي كان مفروضة على بلاده في عهد هرون الرشيد . وكتب إلى الرشيد يعلنه بذلك . فكتب الرشيد إليه على ظهر كتابه : « من هرون أمير المؤمنين إلى نقفور كلب الروم قد قرأت كتابك يابن الكافرة . والجواب ما تراه لا ما تسمعه . والسلام » . وانقض الرشيد بجحافل الفسحة على آسيا

الصغرى . وافتتح مدينة هرقل . فارتاع نقفور وأخذته الفرع من كل جانب . وتعهّد للرشيد أن يؤدي إليه الجزية صاغرا . ونقرأ في كتب التاريخ سردا لذلك الفتح لا يصور بقوة هذا النصر المجيد . حتى إذا قرأنا أشعار أشجع السلمي وغيره في تصويره راعنا هذا النصر العسكري للرشيد وجنوده روعة شديدة . روعة كانت تملأ نفوس الشباب العربي حمية وحفاصة للذود عن حياهم ودقّ أعناق أعدائهم وأعداء الإسلام والعروبة دقا . ومدائح أبي تمام والبحري لقواد الدولة العباسية في زمنها تجسد انتصاراتهم على الروم وغير الروم تجسيدا رائعا كان بدلع الحمية في نفوس الجنود العرب . فإذا هم يسحقون ضلوع أعدائهم سحقا ذريعا . وناهيك بانتصارات سيف الدولة على جنود الروم وقوادهم وتمزيقه لهم شر ممزق . وقبض له المتنبي الشاعر الفارس ليصور كيف كان يتزل صواعق الموت بالروم ويمحق جموعهم محقا . وليس شعر المتنبي في انتصارات سيف الدولة قصائد طنانة نسمع فيها صليل السيوف فحسب . بل كثير منها ملاحم حرية ترخر بالحق الشديد على أعداء العرب وما ينبغي أن يدوقوه من الموت الذي لا يبق ولا يذر . وتنبّه أبو شامة لهذه المدائح البطولية الحربية في كتابه الروضتين الذي وصف فيه معارك نور الدين وصلاح الدين مع الصليبيين . فكل معركة لها يسرّد أحداثها تاريخيا . ثم يذكر القصائد الرائعة التي تجسّد بطولتها وبطولة جنودها . وتخصبها علما مرفوعا أمام الشباب العربي حتى لا يبقوا من الصليبيين باقية . وما زالوا يقتلون فيهم ويأسرون حتى خرجت بقاياهم ناذية مولولة إلى البحر المتوسط وما وراءه . ولمصر دور عظيم في هذا المجد العسكري وفي مجد الظاهر بيبرس الذي هزم التتار في موقعة عين جالوت هزيمة ساحقة . وهي مجسمة في أشعار مداحه من كبار الشعراء المصريين وغير المصريين . وما من ريب في أن الشعراء أقاموا لأبطال العرب بمدائحهم على مر التاريخ تماثيل لا تبلى أبدا . وليس بيننا من يقدر المديح حين يكون رياء وثقا وزلني . وليس بيننا من يعنى به . غير أن فرقا . بل فروقا واضحة بينه وبين هذا المديح الرقيق الذي يحمل لنا مجد العرب العسكري . والذي يقيم لهذا المجد تماثيل خالدة . ولنا من الحق والغفلة بحيث نخطمها وندمرها لقولة قائل إن المديح كان شعر تكسب وتسؤل . كلمة يرسلها دون معرفة حقيقية بشعر المديح وتاريخه وتطوره .

ولو أن من ينمى على شعرائنا مدائحهم قرأ شيئا منها لعرف أن شاعرها الأول الجاهلي ضمنها موضوعات إنسانية مهمة . فقد كان يندوها بذكريات حبه في الشباب أو بالتشبيب والغزل . وهو بذلك يريد قاصدا أن يفتحها بالحديث عن الحب العاطفة الإنسانية الخالدة . حتى يجذب سامعيه إليه . وحتى يجنوا عنده شيئا من الغذاء العاطفي يتغنون به إذ يتحدثهم عن تلك العاطفة السحرية العجيبة ومدى تأثيرها في نفسه . ويعرض المادح مشاهد الطبيعة في رحلة صحراوية له لا تزال تروعا بما فيها من بساطة بدوية وصور لطيفة - ويضمّن قصيدته مجموعة من إدراكاته لدنياه في طائفة من الحكم والخبرات من شأنها أن تصقل فهم سامعها للحياة وتجعله أكثر قدرة على التبصر والحكم السليم على الأشياء . وهذه الموضوعات الإضافية في المدحة الجاهلية أمدت المدحة العربية فيما بعد بأمداد شعرية كثيرة بديعة . فقد مضى الشعراء في العصور التالية يقدمون لمدائحهم بالوقوف على الأطلال ومعاهد الحب في الشباب أو بالنسب مصورين فيه حينهم إلى محبوباتهم وظمأهم إلى الخلى بطلعتين ونظراتين الفاتنة وعيونين الساحرة على شاكلة قول جرير في مطلع مدحة لعبد الملك بن مروان :

وَدَّعْ أَلَمَةً حَانَ مِنْكَ وَحَبِلْ
 بِنِ الْوَدَاعِ إِلَى الْحَبِيبِ قَلِيلْ
 تِلْكَ الْقُلُوبُ صَوَاحِبًا قَبِيْلَتُهَا
 وَأَرَى الشِّفَاءَ وَمَا إِلَيْهِ سَبِيلْ

ويتميز نسيبه في مقدمات مدائحه بالرفقة وصفاء النفس ونقاء الطبع واللفظ في الاستعطاف والشكوى . وثلقا أسراب من ذلك عند العباسيين لا تكاد نحصى . وحتى المقدمة الطللية ما يزالون يحتفظون بها متخذين منها رمزا لأمالهم الضائعة في كثير من الأحيان . واشتهر أبو نواس بأنه كان ثائرا على تلك المقدمة داعيا إلى استبدال الحمر بها . ولم تكن ثورة فنية بل كانت ثورة حضارية . أما بعد ذلك فكان هو نفسه ينظم في الأطلال حين يقدم بها بين يدي مدائحه . وربما كان من أروع ما نظم فيها بيته المشهور في مطلع مدحته الميسية للأمين :

بَادِرْ مَا فَعَلْتَ بِكَ الْيَامِ
 ضَامِتْكَ وَالْيَامِ لَيْسَ قَضَامْ

وإنه ليأسي للضم الذي أنزله الأيام بدار صاحبه . وضع الأسي في نفسه لأن أحدا لا يستطيع التآثر للدار من الأيام . والبيت أشبه بحكمة ضخمة . كل يستطيع أن يلتصق فيها ما سقط منه وانظممت آثاره من ديار وغير ديار وناس وغير ناس وأمال وغير أمال . وكان شخصية الأطلال في الشعر العربي كانت أقوى من شخصية أي نواس وثورته عليها . فسخرته لها . وجعلته ينظر بأروع بيت قيل في الأطلال والديار العافية - على الأقل - حتى زمنه .

وقد تفجر ينبوع النسيب في مقدمات المدائح العباسية واستحالت جوانب منه إلى جداول متدفقة من الغزل . نجد ذلك عند بشار ومطيع بن إياس وغيرهما من رواد الشعر العباسي وأيضا عند من تلاهم من الشعراء . ولن نستطيع أن نعرض في هذا المقال اغملي طرائف هذا الغزل وروائعه التي نأخذ بالألباب . لأنها أكثر من أن تُحصى أو تُستقصى . ويكفي أن نعرف أن كثيرين من الشعراء النابيين اشتهروا بعجم لبعض الجوارى وتغنىوا بأسمائهن في مدائحهم وغزلهم . اشتهر بشار بعبدية وفرد تم صاحب الأغاني فضلا في أغانيه سوى حديثه عنها في ترجمة بشار . واشتهر أبو العتاهية بعنبة وله في حبه لها وشغفه بها أحاديث طويلة . واشتهر أبو نواس بخنان وفتح لها صاحب الأغاني فضلا طويلا في كتابه . ولن يستطيع دارس أن يكتب عن أحدهؤلاء الشعراء كتابة دقيقة إلا إذا صور حبه في مقطوعاته الغزلية المفردة وفي مقدمات مدبحة ، وأوضح إلى أي حد كانت صاحبه السبب في إشعال الجذوة أو العبقرية الشعرية في دخائله . فضلا عما تحمل أشعاره فيها من روعة شعرية . ونلتقي بأبي تمام وغزله الكثير في مدائحه وما يعمل من معان وصور طريفة كقولته :

أَجْدُرُ بِجَمْرَةٍ لَوْعَةٍ إِطْفَاؤُهَا
 بِالدَّمَعِ أَنْ تَزْدَادَ طُولَ وَقُودِ

فهى جمرة من نوع خاص جمرة لوعة لا تطفئها أي دموع سائلة . بل تزيد لها نارا واشتعالا ونارا لا تخمد بين جوانح الصب المفتون أبدا . وكان يعاصره صديقه على بن الجهم القائل في فائحة إحدى مدائحه للخليفة المتوكل :

عَبُودُ الْحَمَاهَا بَيْنَ الرُّصَافَةِ وَالْجَسْرِ
 جَلَبْنَ الْحَوَى مِنْ حَيْثُ أَدْرَى وَلَا أَدْرَى
 أَغْدَنَ لِي الشُّوقُ الْقَدِيمَ وَلَمْ أَكُنْ
 سَلُوتَ وَلَكِنْ زِدُنْ جَمْرًا إِلَى جَمْرِ

والجسر على دجلة والرصافة شرقيه ببغداد . يقول إن عبود السيدات القائنات هناك جلبن إليه الحوى وأغدن في فؤاده جذوة الحب القديم التي لا يمكن أن تطفأ أبدا وأشعلن بجانبها جذوات حديثة زادت لوعة على لوعة . ومضى يتحدث عن صواحب تلك العيون وكيف يرسلن ضوءهن من بعيد كالأهلة . تمتع الأبصار . وحب البحرى لعلوة مواطنته الحليّة في شبابه قبل نزوله ببغداد ذائع مشهور . وهو يكثر في مقدمات مدائحه من تغزله بها كقوله في مقدمة مدحة للخليفة المعتز :

بَاغَرُوْا عَلَيَّ الزَّمَانَ يُغْفِقُنَا
 أَيَّامٌ وَضَلَّ نَظْرُ نَذَكْرُهَا
 كَمْ لَيْلَةٍ فِيكَ بَتَّ أَهْرُهَا
 وَلَوْعَةٍ فِي هَوَاكَ أَضْمَرُهَا
 وَحَرْفَةٍ وَالِدَمُوعِ تُطْفِئُهَا
 ثُمَّ يَعُودُ الْجَوَى فَيُسْمَرُهَا

وكان قد مضى بين حبه لعلوة في شبابه ومدبحة للمعتز أكثر من عشرين عاما ولا تزال لوعة حيا تلذع فؤاده ولا تزال حرقه شوقه متأججة بين جوانحه . وهو يكي بدموع غزار . والجوى يعود مستعرا في صدره فذكرى حيا لا تبارحه أبدا . ولا يبارى ابن الرومي فيما كان يجلب إلى مقدمات مدائحه من طرائف المعاني في الغزل ، وله فيه ابتكارات تفوت الحصر في المديح وغير المديح من مثل قوله :

نَظَرْتُ فَأَقْصَدْتُ الْفَوَازَ بِسَهْمِهَا
 ثُمَّ انْتَشَيْتُ عَنْهُ فَكَادَ يَهَيِّمُ
 وَيَلَاهُ إِنْ نَظَرْتُ وَإِنْ هِيَ أَغْرَضَتْ
 وَقَعَ السُّهَامُ وَنَزَغَهُنَّ أَلِيمُ

أقصدت : أصابت . وملتقى بالمتنبي . وكان إحساسه بالغرابة يُفعم قلبه فأكثر في مقدمات مدائحه من الغزل بالأعرايات . إذ دائما يبحث بقلبه الحنين إليهن . بل إن حرارة هذا الحنين لتزداد تلقيا واشتعالا . حين يارح ديارهن إلى إيران . فإذا هو يذكرهن وبذكر عفتن وعفة صاحبة نه يبين وجاهن الأسر . فينشد :

كُلْ جَسْرِيحُ تُسْرِجِي سَلَامَتَهُ
 إِلَّا فَوَازًا دَهْشَهُ عِيَانَهَا
 فِي بِلَدٍ تُضْرِبُ الْحِجَالَ بِهِ
 عَلَى حَسَنِ وَلَسْنَ أَشْبَاهَهَا

فبين من تُقَطِر السيوف دما
إذا لسانُ الحبِّ نَمَّاهَا
فكل من أصابت صاحبه قواده بسهام عينيها لم تُرَج له سلامة ولا
شفاء ، إنها عربية صميمة من بلد يزين النساء فيها الخجالات والأستار
والحجب والعفاف والظهر . ولكل منهن حسنها الخاص وجهها المفرد .
وجميعهن دونهن السيوف والرماح والموت الزوام .

وظل شعراء المديح بعد المنبئ يستلهمون في فوائح مدائحهم
الحسان : اللاتي شغفن قلوبهم حبا مصورين ما كانوا يحيطون به من
النضج والاستعفاف وما كنَّ يذللن في أفئدتهم من نار الحب المحرقة ،
ومن أروع الأشياء حقا أن نقرأ هذه المقدمات الغزلية عند ابن حيوس
وابن عني في دمشق وعند الحاجري والتلعفري في العراق وعند ابن
زيدون وابن خفاجة في الأندلس وعند شعراء مصر مثل ابن سناء الملك
القاتل في افتتاح إحدى مدائحه للسلطان العادل الأيوبي :

ألقى خبائل صيد من ذوائبه
فصاد قلبي بأشراك من الشعر
حالي الجفون بحلى لا شية له
وهل سمع بحلى صبيغ من حور

ولا يقل عنه البديع وروعة في هذا الغزل الذي تفتتح به المدائح ابن النية
ويشهر بغزليات له بديعة .

ويجانب ما تحمل مقدمات المدائح من روائع الغزل والنسب
تحمل مشاهد الطبيعة . وكانت في العصر الجاهلي - كما أسلفنا - تحمل
مشاهد الطبيعة الصحراوية ، وأخذت - منذ العصر العباسي - تحمل
مشاهد الطبيعة الحضرية برياضها وبساتينها وأشجارها وأزهارها
وأطيارها وجداولها المترققة . ومن أمتع الأشياء قراءة هذه المشاهد عند
العباسيين وما صوروا فيها من جمال الطبيعة في الربيع حين تبهج بقدومه
الشمس وحين تكتسب وهي تراها في الترع الأخير ساعة الغروب . وفي
كل مكان من رياضها بداعب النسيم الأغصان وتغلا الطير الجو شدوا
وغناء . وقد أودع كبار الشعراء مدائحهم لوحات باهرة للربيع . يتقدمهم
في ذلك أبو تمام ولوحته في رائيته التي مدح بها المعتصم تخرج بالروعة .
ولا تقل عنها روعة وجالا فنيا لوحته التي رسمها بين يدي مدحة دالية ،
وفيها صور الربيع في الطبيعة تصويرا فائتا . ولفته ساق أو قرى وقرية
يتراشقان رحيق الهوى . فنقل صورتهما وما يتساقيان من الحب إلى لوحته
قائلا :

ساق على ساق دعا فمربة
فدعت تقاسمه الهوى وتصيد
إلفان في ظل الغصون تالفا
والنف بينهما هوى مفقود
ينطمان بريق هذا هذه
مجنعا وذاك بريق تلك معبد
يا طائران تمعما هُنيئا
وعما الصباح فإني مجهود



والساق الأولى القمري والثانية غصن الشجرة . وهي آيات رائعة ترخر بوصف أحاسيس القمري أو الحمام بل الطير جميعا وابتهاجها بالحب وتساقيها كثرة في الربيع . وكل من القمري والقمري يتطعمان بمقاربيهما رضاب الرقيق ويستعيدانه مرارا وتكرارا . ويدعو أبو تمام للعاشقين أن يظلا متمتعين هذا المتاع الهنيئ ونعيمها تحية الصباح . واستمر في المدحة بصور الطبيعة من حوله . وكان محزونا . وكأنما عطفت عليه السماء . فساعده ببروقها وروعدها . وتهللت لأمطارها الأشجار والرياح . ونشرت الطواويس أذنانها فرحة مبهجة . ويشتر البهتري بوصفه في مقدمات مدائحه للبرك والطبيعة . وأروع منه في هذه الباب ابن الرومي وكان عاشقا للطبيعة مفتونا بها فتنة شديدة يعيش مع كل همة فيها وكل خفقة . وفي مقدمات مدائحه لوحات لها كثرة تصور كلفه بها وهيامه .

ولوحة المتنبي التي صور فيها شعب بوان أحد متزهات إيران وجناتها من أروع اللوحات الشعرية في تصوير جمال الطبيعة . وقد أودعها مدحته النبوية لعضد الدولة . وفيها يقول :

مغاني الشعب طبياً في المغاني
بمنزلة الربيع من الزمان
طبت فرساننا والخيول حتى
خشيت - وإن كرم - من الجران
غدونا تنفض الأغصان فيها
على أعرافها مثل البجان
لها ثمر تشير إليك منه
بأشربة ولفن بلا أواني
وأمواء يصل بها حصاهها
صليل العلى في أيدي الغواني

والمتنبي بشيد بجمال الطبيعة في شعب بوان حتى ليتفوق الشعب على جميع الرياض طبيا كما يتفوق الربيع على سائر الفصول في السنة ويقول إن مغانيه ومنازله ومناظره الساحرة طبت وخلبت قلوب الفرسان والخيول حتى خشيت على خيلنا الكرمة الأصلية أن تعرن فلا تريحها أبدا . ويصور حبات الندى المتساقطة من الأغصان على أعراف الخيل نجاة للؤلؤ الفضية . أما الخار فدانية القضوف شرابا صافيا يقدم لطاعمه دون أية تحمله . وأما المياه فيداعها الحصى . وتصل فيها دناته صليل الحل في أيدي النساء الجميلات . ونكتفي بما عرضناه من لوحات المتنبي وأبي تمام . مما يصور بوضوح روعة مشاهد الطبيعة في مدائح الشعراء . وهي مشاهد لا تكاد تُحصى . تكتظ بها مدائح الشعراء في كل مكان : في إيران والعراق والشام ومصر والأندلس . ويشهر ابن خفاجة بتساويده البديعة للطبيعة . وهي مشونة في مطالع مدائحه .

ومررت قولنا إن قصيدة المديح تعمل - منذ الجاهلية - إدراك الشعراء للحياة . وقد أودعها من قديم الشاعر الجاهلي حكته التي استخلصها من تجاربه في حياته . وكأنما يريد لها أن تدب مع مدحته على جميع الأفواه والألسنة . حتى يزداد الناس فيها لحبانهم . واشهر زهير بحكمه الكثيرة التي أنهى بها مدحته غرم بن سنان والحارث ابن عوف من مثل قوله :

ومن بك ذا فضل فيبخل بفضله
على قومه ينشئن عنه ويذمم

وهو يوصي كل صاحب فضل ومال أن يكون باراً بقومه ، فلا يستأثر بفضله وماله لنفسه . بل يجعل لهم فيه حقا معلوما ، وإلا استغفروا عنه وأصبح بينهم ذميا بغيضا . ودائما نرى شاعر الجاهلية ينثر في مدائحه مثل هذه الحكمة بل قل التعويذة . حتى لا يضل معاصروه سيلهم في الحياة . ومن ذلك قول النابغة الذبياني في مدحة قدمها إلى النعمان بن المنذر صاحب الحيرة :

ولست ينشئني أحدا لا نلته
على شعث أي الرجال المهذب

والنابغة يقول لصاحبه : لا يوجد أخ مبرأ من العيوب . فينبغي أن تغفر لأخيك ما يلحقك من ذنوبه . فتصلح بذلك شعثه وتنشئ أخوته بعفوك عن إساءاته وصفحك عن زلاته . وكان الشعر الجاهلي مليئا بمثل هذه الحكمة وسابقتها . وكان الجاهليون يشغفون بحكمه لما توسع من مداركهم وعلمهم بشئون الحياة . ولعل ذلك ما جعل عمر بن الخطاب يقول : « كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أعلم منه » فهو جاع معرفتهم بشئون الدنيا وما ينبغي من صواب الآراء من الأخلاق الحميدة . ومضى شعراء المديح بعد العصر الجاهلي يزودون مدائحهم بما يستطيعون من الحكم . حتى إذا كان العصر العباسي لم يكتف هؤلاء الشعراء بما تقدم الشعر القديم منها . فقد أضافوا إلى زاده الموروث زادا جديدا من حكمة الهند والفرس واليونان . وكثيرا ما أعادوا صياغة بعض الحكم الجاهلية على نحو ما نجد عند بشار . إذ نراه يستلهم بيت النابغة السالف في مقدمة مدحة مدح بها مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية . وهو استلهم بارع إذ يقول :

إذا كنت في كل الأمور معاتبا
صديقك لم تلق الذي لا ثعابة
فعيش واحدا أوصل أحلك فإنه
مقارف ذنب مرة ومجانبة
إذا أنت لم تشرب مرارا على القذا
ظمنت وأنى الناس تصفو مشاربه

وكانت الحكمة مجملة عند النابغة فبسطها بشار وزودها بالتمعيم والاستدلال وقوة البرهان . وما زال شعراء المديح بعد بشار يقطرون خبراتهم بالحياة حكما بديعة حتى ليتناولون بها الحب وغير الحب كقول أبي تمام معليا القوة على العقل وكتبه في قانحة مدحه للمعتصم ووصفه لانتصاره الساحق على البيزنطيين وفتح المين لمعمورية أكبر مدنيهم في آسيا الصغرى :

السيف أصدق أنباء من الكتب
في حده الحد بين الجد واللعب

ويقول ابن أبي الإصيص المصري في كتابه : « تحرير التحرير » إنه



ويتردد هذا الصوت القوي الحار في شعر المتنبي . وكان هو نفسه فارساً شجاعاً . بل بطلاً بأسلاً . فدعا وهو في الثامنة عشرة من عمره إلى مازلة العرب لحكامهم الأعاجم . حتى يستعيدوا دولتهم المفقودة ويحدهم الحربي التليد . وشهر سيفه في ثورته المعروفة ببوادي الشام وأخفقت الثورة ولم تنكسر نفسه . بل ظلت قوية عاتية . وظل يهدير بشعره كأنه الرعد القاصف . ويقيظ له - كما مر بنا - لقاء مع سيف الدولة فارس حلب في زمنه . ويستخلصه لنفسه سبع سنوات كان يقدو ويروح معه فيها لجهاد البيزنطيين وضربهم ضربات قاصمة . وينزع أمله في قيام دولة العرب المأمولة التي ضلها حلم بقيامها . وبطل بصرى في مدائحه لسيف الدولة انتصاراته الساحقة على البيزنطيين . ناثراً فيها حكمه الرائحة بالأس والشجاعة والمضاء . وما نريد أن نسترسل في بيان حكم المتنبي التي ضسبها مدائحه والتي ضل يلقى بها في نار البطولة العربية فتريدها خبا واشتعالا . فهناك كتب قديمة وحديثة تُعنى ببيانات وتفصيل القول فيها . إنما نريد أن نشير إلى أن بين حكمه الإنسانية الكثيرة التي توسع مدارك العربي ومعارفه حكماً أخرى كثيرة لا تعلم . وإنما تزرع الثقة واليسالة في نفوس العرب . وهي حكم تنويع بمشاعر العزة والكرامة والدؤود عن الجيى حتى الذماء الأخير .

وراضح من كل ما قدّمت أن شعر المديح سيظل يحى حياة متصلة . ولن يوصف بالقدم إلا من حيث الزمن الذي نظم فيه فحسب . أما بعد ذلك فهو شعر جديد شاب أنضر ما يكون الشباب . لا لأن كل شعر بطبيعته يُكتب له - كما قلنا في صدر هذا الحديث - الشباب الدائم فحسب . بل أيضاً لأنه سيظل يُغذى الأجيال الحاضرة والمستقبلية الغذاء الرفيع الذي وصفنا بعض جوانبه . مجسداً لها روحنا العربية العاتية التي لا تُفهر . وأمجاد بطولاتنا على مر الزمن وخصالنا الكريمة . ومثلنا النبيلة . مع ما يحمل من مشاعر الحب الرقيقة . ولوحات الطبيعة البديعة وإدراكات شعرنا البصيرة للحياة . ومن المؤكد أنه لا يختلف اثنان في الزدابة على مديح الرباء والنفاق والملق الذي تُلتمس به منفعة قريبة أو بعيدة . ويؤن شاسع بين هذا المدح الكاذب والمدح الصادق الذي عرضنا له والذي نقرؤه عند شعرنا العظام ممن ملأوا الدنيا وشغلوا الناس بما قدّموا لهم في روائع مدائحهم من متاع فني رفيع . . .

ستخرج حكمه أنى تدم من شعره فوجدده ثلاثمائة وأربعة وخمسين بيتاً غير تسعين شطر . ويقول أيضاً إنه أحصى حكم المتنبي في شعره فوجدده أربعاً غير مائة وثلاثة وسبعين شطراً . ونكتة الحكم في شعر المتنبي فردت من قديم بالتأليف على نحو ما توضيح ذلك الرسالة الخاتمة . وحاول صاحبها أن يصل بين حكم المتنبي وكلام أرسطو . وهو مبالغ مبالغة مسرفة في هذا الوصل . والحق أن الحكم في شعره من نوات أفكاره وثمار تجاربه ونتاج عبقرية الفذة . وإنما لثرفعه إلى مصاف الشعراء العالمين الذين أثروا الحياة الإنسانية بحكمهم الخالدة . ويروى أن ابن سناء المثلث سأل القاضي الفاضل : لماذا يدور شعر المتنبي على ألسنة الناس جميعاً ؟ فأجابه بأن أكثر ما يجرى في نفوسهم وأذهانهم من خواطر يحدون به الشاهد من حكم المتنبي . ومن أهم الجوانب الأربعة في حكمه التي تملأ نفوس العرب حماسة وقوة من مثل قوله في صباه :

عش عزيزاً أومت وأنت كريم
بين طعن القنا وخفق البنود
واطلب العز في لظى ودع الذل
ل ولو كان في جنان الخلود

وكأنما نلخص دستور العرب على مر التاريخ . فإما العيش العزيز وإما الموت الكريم في ساحات الشرف والنضال . ولا حياة لعربي بدون استشعار العزة إلى أقصى الحدود . وإنه ليؤثر العز في الجحيم على الذل ولو كان في فراوس الجنان . وما الحياة بدون عزة ؟ إن العربي الجدير بهذا الاسم لا يجبن ولا يتقاعس أبداً ولا يهاب الحرب مهما اشتد أوارها . بل إنه يحرص أشد الحرص على افتتاح أوارها نافذاً منها إلى الحياة الحرة الكريمة . يقول في مدحه لسيف الدولة :

وحب الجبان النفس أوردته الثقا
وحب الشجاع النفس أوردته الحربا

ويقول بمصر من قصيدة لم يشدها كافرأ :
وإذا لم يسكن من الموت بُد
فمن العار أن تكون جباناً

للطباعة
والنشر

المكتبة العصرية

من أعرق دور الطبع والنشر في لبنان - تأسست سنة ١٩٠٥م
لصاحبها: شريف عبد الرحمن الأنصاري

مطبعة: ص.ب. ٨٣٥٥ صيدا: ص.ب. ٢٢١ تلخس: KASHIP (21126) LE

من أهم منشوراتنا:

- ١- مؤلفات الكاتب الكبير المرحوم الأستاذ (عباس محمود العقاد)
 - ٢- الامام الأكبر الشيخ عبد الحلیم محمود
 - ٣- الدكتور زكي مبارك
 - ٤- سلسلة الأبطال (أكثر من مائة وعشر شخصيات اسلمية)
 - ٥- مسلمات خالدا
 - ٦- غزوات النبي "صلى الله عليه وسلم"
 - ٧- سريانا
 - ٨- فتاوى في الإسلام
 - ٩- من أبطال الإسلام
 - ١٠- مؤلفات المؤرخ الكبير الأستاذ محمد عزة دروزة
 - ١١- قصص الكاتب المبدع المرحوم محمود تيمور
 - ١٢- ديوان الشعر العربي (٣/١) أدونيس
 - ١٣- تاريخ بني إسرائيل (عادي ومجلد) لستاذ محمد عزة دروزة
 - ١٤- عبقرية العرب في العلم والفلسفة للدكتور عمر فروغ
وتصدر عن المكتبة العصرية الطبعة الجديدة من:
 - ١- جامع الدروس العربية للمرحوم الشيخ مصطفى الفلايحي
 - ٢- الأسيرة في الشريعة الإسلامية للدكتور عمر فروغ
 - ٣- التبشير والاستعمار
 - ٤- المنهاج في الأدب العربي ٣/١
 - ٥- تاريخ الجنس العربي ٨/١ مجلد محمد عزة دروزة
- هذا بالإضافة إلى أنهم المراجع الدينية والتاريخية من تراثنا العربي والإسلامي .
والدار على أتم الاستعداد للتعاون والالتزام لطبع الكتب والمطبوعات الملونة ،
والمؤلفات المقررة جامعيًا .

تأسست المكتبة العصرية في صيدا عام ١٩٠٥م في قريبات كافتة كتب
والطباعة والنشر في بيروت والعمارة وذلك بموجب عقود وتوكيل
من قبل الحكومة اللبنانية على كل أقطاب العالم العربي والإسلامي .

الشاعر العربي المعاصر والعراق

التراث هو ما (كان) و(يكون) و(سيكون) . وهو بالرشم من ثباته الخادع . لكنه في اخضلة الحضارية ، بعيدة المدى . ليس قبة ثابتة . ثباتاً نهائياً . بل إن عوامل الولادة والموت . التي تطرأ عليه ، وتغيره ، والتغيير تجعل منه ، عجيبة لدنة . قابلة للتشكل والتعفن . ولكن ليس بشكل نهائي .

والتراث ليس مجرد تراكم خبرات ومعارف وكتب . ولكنه اعتراف أمام الذات والعالم . اعتراف بوجود . اعتراف بشخصية لها وجودها التاريخي والنفس . ومن حقها أن تستقل وأن تنمو وأن تشق طريقها . وفق طبيعة ظروفها وأرضها وتاريخها . على أساس وحدة شخصيتها القوية وتفاعلها الحر مع التراث الإنساني الحضاري الشامل .

وهو ليس (الماضي الحي) من التراث فحسب . بل إنه يعكس فضلاً عن الخلفية الحضارية للمجتمع . الاستعداد المتجدد في الأمة . لتجاوز نفسها باستمرار .^(١)

عبد الوهاب البياتي

التراث الإنساني القديم والحديث خارج ديارنا . وكان هذا التفاعل محكوماً بضابط واحد . هو معيار الأصالة والمعاصرة في ثورتهم : الواقع لكن ما يشتمل عليه من صراعات وتناقضات . لهذا جاءت أعماقهم «ثورة» كمنة . في تاريخ الشعر العربي . أبدعها وأقنعنا نفسه . قبل أن يستجيب لها الشعراء . وأقبلت عليها الجماهير العربية . قبل أن يستجيب لها الناشرون . وقد كان شعراؤنا قادرين على تقليد السلف أو نقل الغرب . كما هو . ولكن عسلهم حينذاك . وقد أقدم عليه البعض - مائة استطراد .

وربما كانت أولى المهام التي يتعين على ثورتنا الثقافية أن تبشرها في هذا الصدد . هي أن تنزع كافة ما يحيط بكلمة (التراث) من لبس

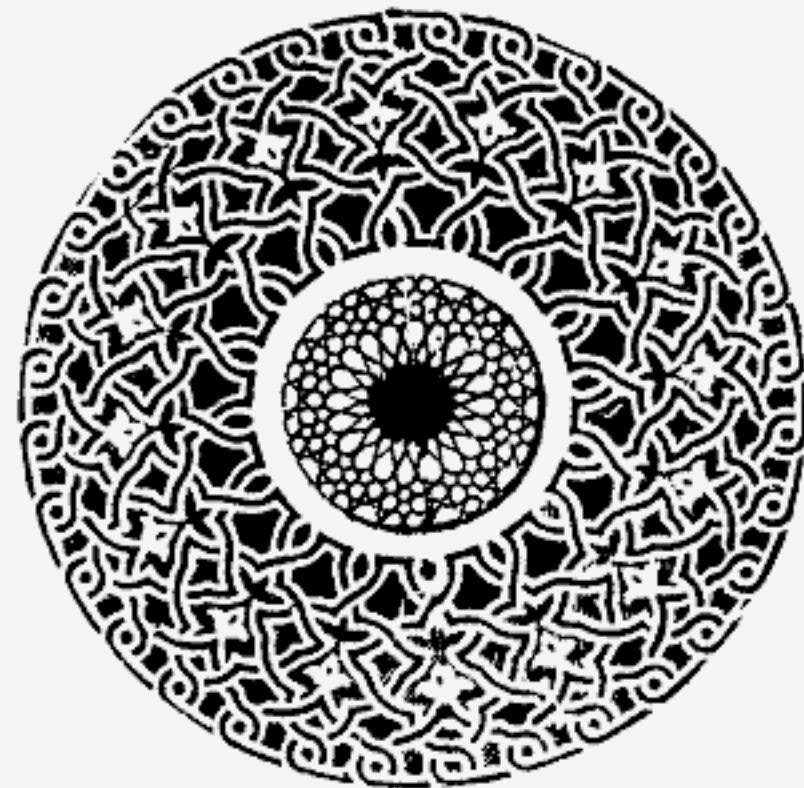
وليس من قبيل المصادفة - كما يرى الدكتور غالي شكرى - أن لغائية العنق من رواد التجديد في شعرنا الحديث . كانوا من الثوار على مجتمعاتهم المتخلفة . الفقيرة . المغلوة في قيود الاستعمار القديم أو الجديد . إن بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وعبد الرحمن الشرقاوي وصالح عبد الصبور وأدونيس وأحمد عبد المعطي حجازي . لم يترددوا في التخلي عن العمود التقليدي . ولم يترددوا في استلهاهم تجارب إليوت وسان جون بيرس جنباً إلى جنب مع تجارب نازم حكمت وأرجون وابلوار وابلور نيرودا ... ولكن التخلي عن العمود التقليدي واستلهاهم تجارب الآخرين . لم يكن (لعبة) من ألعاب الحواة . فشيء هؤلاء الرواد الجدد . قد تفاعل تفاعلاً حراً ، عميقاً مع التراث لأشوري والبابلي والفرعوني والمسيحي والإسلامي . تماماً كتفاعله مع

وغرض . وأن تؤسس منهجاً جديداً يتناول هذه القضية على ضوء منجزات العصر . وأن نحاول الربط بين متغيرات النظريتين التراث والنظر إلى المجتمع . ربطاً جديداً عميقاً . ومحكوماً برؤية موضوعية لحركة التاريخ .

على ذلك . فإن طرح موضوع (الأصالة والمعاصرة) بمعنى أن الأصالة هي التراث والمعاصرة هي أوروبا . يُعدّ طرحاً خاطئاً . مبتوراً وضاراً . إذ يمكن طرح المشكلة ثورياً على أساس أن الأصالة هي الواقع بكل ما يشتمل عليه من عناصر . من بينها التراث . والمعاصرة هي استخدام المسح العلمي في التفكير .

لقد ظلت أجيال بعد أجيال في الفكر العربي الحديث ، أسيرة هذا التناقض الشكلي المُفتعل بين ذاتنا القومية الأصيلة والحضارة العالمية المعاصرة . كان السلفيون من أدبائنا ومفكرينا ، يرون في التراث ملجأ لهم من الرياح القادمة من وراء البحار ، وكان المجددون يرون فيها قوة دافعة للشرع المطبوعة الساكنة منذ قرون وقرون . وكان المعتدلون يكتفون بالقول : إن قداماً هنا ، وقداماً هناك ، تكفل لنا . البقاء فوق أرضنا وأن نتسم الهواء الجديد في وقت واحد . وقد كان الخلط بين الأصالة والتراث - ولا يزال - هو السبب الحقيقي ، لاتخاذ هذه المواقف الشكلية . قبولاً ورفضاً وحلاً وسطياً ...

فلو اعتبرنا الأصالة هي الواقع ، بكل شموله وعناصره . لرفضنا من التراث الشيء الكثير . مما يعرف حركة الواقع وتقلبه . وتصبح أصالتنا . هي ذلك الرفض النوعي للوجه السلبي من التراث ... ولو اعتبرنا (الأصالة) مرة أخرى . هي (الواقع الحلي) في الماضي والحاضر والمستقبل . لقبنا مع الآخرين دون عقْدٍ أو مركبات نقص . ما يمكن أن يُوجه حاضرتنا إلى آفاق أرحب وأعمق . بل لعلنا . نجد لدى الآخرين الذين سبقونا في مضمار التقدم . ما يفتح عيوننا على جوانب من تراثنا . ما كنا . لنراها بغير ما اكتشفوه من أدوات البحث العلمي . وهكذا تدعم أصالتنا بمزيد من الاختيار الحر ، لما في التراث من قيم دافعة لحركة المجتمع . والانفتاح على الدنيا من حولنا . وبطل (الواقع) معياراً وحيداً للرفض والقبول . وضابطاً وحيداً . لحركة الاختيار



والانفتاح . حيث نختلج المعاصرة ، كمرادف للاستيراد من أوروبا . ونختلج الأصالة كمرادف للتراث . ونتمسك أصالتنا ومعاصرنا ، رهناً بموقفنا من واقعنا . تصوراً له وحركتنا داخله . هل نراه واقعاً موضوعياً مستقلاً عن عواطفنا ؟ وهل نتحرك به في اتجاه المستقبل ؟

هذه الرؤية وحدها . هي التي ستمدنا . بما نحتاج إليه من التراث والحضارات الأخرى . وقبل ذلك وبعده . بما نحتاج إليه من خلقنا وإبداعنا . أي ما ينبغي أن نصيفه إلى جهود السالفين من أجدادنا . والمعاصرين لأجيالنا في أرجاء العالم الواسع .^(١٧)

هذا من جهة . ومن جهة أخرى نجد أن الذين يدعون إلى سوره على التراث يدركون مدى حضور الماضي في الحضارة الحديثة في صورة معالم أثرية كبرى ومُددونات كتابية ومتاحف ونحت عن الآثار ومناهج جامعية دراسية . لدراسة تاريخ كل شيء : (تاريخ الفلسفة . تاريخ العلوم . تاريخ الأدب . تاريخ الاقتصاد . وغير ذلك من صور تجعل الماضي حياً في الحاضر . وهي نزع تنبع من رغبة الإنسان المستقرة في أعماقه . في أن يعيش زمنين - إذا استطاع - بدلاً من زمن واحد . بل إن المرء ليحس أحياناً - وهو يقارن - حضور الماضي في الحاضر .

ومن الواضح أن الإنسان المعاصر في ظل النوازع القومية المتعددة . قد انتقل من واقع التاريخ إلى تبنى الأسطورة التاريخية ، واستخدامها حافزاً في تقوية التكتاف الاجتماعي في الأمة الواحدة . وأن ذلك كان يمتد من مبدأ الإيمان بإرادة القوة ، إلى الخروج من حال الضعف والشكك لاستشعار قوة وهمية ، وأن الثورة على التراث إنما تمثل نفوراً من هذه الأسطورة التاريخية أو ثورة على استغلال المشاعر القومية عن طريق هذا التزوير الصارخ وهذا حق لما لا ينكر . ولكن الثورة - في اندفاعها - قد تقع في أخطاء مماثلة ، فهي بدلاً من أن تقتصر على شجب الأسطورة التاريخية ، تشمل بمدحها المنفع ، التاريخ نفسه . وهي في هذا الاندفاع ، أيضاً ، تخلق لنفسها أسطورة تاريخية متكافئة .

وبرى الدكتور إحسان عباس أن ثورة بعض المثمرات العرب المعاصرين على التراث ، ورفضهم له رفضاً مطلقاً . يعودان إلى أن عدداً من هؤلاء ينتمون إلى الأقليات العرقية والدينية والمذهبية في العالم العربي . وهذه الأقليات . تتميز - عادة - بالقلق والدينامية ومحاولة تحطّي الحواجز المعوقة والانفتاح على أسعدة أيديولوجية جديدة . وفي هذه المحاولة يصبح التاريخ عبئاً والتخلص منه ضرورياً . أو يتم اختيار أسطورة تاريخية جديدة ، لأنها تعين على الانتصاف من ذلك التاريخ بإبراز دور تاريخي مناهض . أو يتم اختيار الأسطورة المطلقة اللا تاريخية . بعد هذه المقدمات يمكن أن نسأل : كيف كان موقف الشعر العربي المعاصر من التراث - على أرض الواقع - ؟ تقتضي الإجابة على هذا السؤال أن نميز بين نوعين من المواقف : الموقف الفكري والموقف الشعري (أي الموقف المُعبر عنه شعراً) وبين نوعين من التراث . التراث الشعري بخاصة والتراث الحضاري بعامة .

أما موقف الشاعر الحديث من التراث الحضاري بعامة . فإن الحديث عنه يستلزم أن نوسع من مدلول التراث ومجاليه . إذ هو لم يعد تراثاً عربياً إسلامياً . وحسب . وإنما غدا تراثاً إنسانياً - من بعض

التصورات والمبادئ الأدبية الوافدة ، وحاول البعض الآخر ، أن يثبت سلامة انطباق هذه التصورات والمبادئ على هذا التراث ، متكلفاً في سبيل هذه المطابقة كل جهد وذكاء .

ثم تأتي المرحلة الأخيرة في قضية الشعر والتراث . وهي المرحلة التي يظن فيها أن تجربة الشعر الجديد ، قد ألغت التشبعية كلية . وانفصلت بذاتها عن التراث الشعري بما له وما عليه . حل حتماً يتفصل شعراء هذه التجربة عن التراث ؟

نحيب عن هذا بنعم ولا . نعم . لأن إطار شعرهم يختلف اختلافاً كلياً عن إطار الشعر القديم . وهم لم يعودوا يتخذون ذلك الإطار القديم مثلاً أعلى يُحتذى .

ولا . لأنهم وإن انفصلوا عنه . فإنهم لم يبتزوا الصلات المعنوية . التي تربطهم به والتراث بعامة . إنهم إذن قد انفصلوا عنه . لكن بقصداً منه . مع ذلك على بُعد بعينه . يسكنهم من رؤيته رؤية أصدق . وتمتلكه تمثلاً أنسى .

ويمكن تمثيل هذا الموقف بما يلي :

(١) ضرورة تقدير التراث في إطاره الخاص من حيث هو كيان مستقل . تربطاً به وشائج تاريخية .

(٢) إعادة النظر إليه في ضوء المعرفة العصرية . لتقدير ما فيه من قيم ذاتية باقية . روحية وإنسانية .

(٣) توحيد الرابطة بين الحاضر والتراث عن طريق استلزام مواقف الروحية والإنسانية في إبداعنا المعاصر .

(٤) خلق نوع من التوازن التاريخي بين الجذور الفسافية في أعماق الماضي والفروع الناهضة على سطح الحاضر .

من خلال هذه النظرة . كان استخراج الشاعر المعاصر للمواقف . التي لها صفة الديمومة في هذا التراث . سواء أكانت هذه الصفة لازمة للموقف القديم أم مضافة من قبل الشاعر .

وفي كلا الحالتين . نلاحظ أن الموقف إنما يكتسب هذه الصفة من ارتباطه بأحد بعدين . البعد الإنساني والبعد التاريخي أو (الزمني) أو بهما معاً .^(١٤)

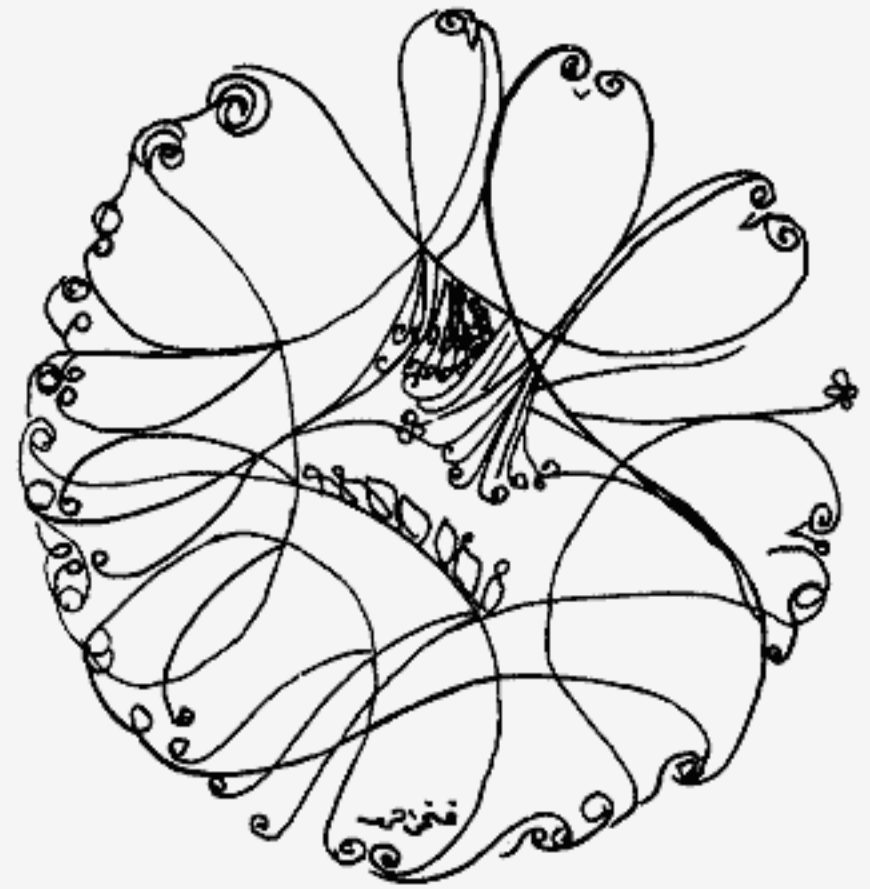
يتضح لنا . مما تقدم أن موقف الشاعر العربي المعاصر في التراث كان يتأرجح بين :

(١) موقف محافظ ومتزم في محافظته ورجوعيته .

(٢) موقف رافض للتراث جملة وتفصيلاً . متشائم في نظره . ولكنه يتخفى ولا يظهر بشكل واضح وصريح وإنما يظهر أحياناً من خلال سلوك واختيارات القارئ عليه ومن خلال ردود الفعل الغامضة التي تجري على سطح الثقافة .

(٣) موقف انتقائي وهو الموقف الذي يهيمن على واجهة الثقافة العربية الطبيعية .^(١٥)

ولتوضيح القضية بشكل قريب إلى الدقة . عمدت إلى الاستشهاد بأراء بعض الكتاب والشعراء العرب المبدعين . هنا . حتى لا تبقى القضية تدور بشكل نظري تجريدي .



الجوانب . والشاعر الحديث يتعامل مع التراث من زوايا مختلفة . وهذه الزوايا هي :

(١) التراث الشعبي .

(٢) الأفعى .

(٣) المربا .

(٤) التراث الأسطوري .^(١٦)

وهنا . لابد . لنا من العودة إلى الوراء قليلاً . لتابع حركة الشعر العربي المعاصر وموقفها من التراث منذ بداية حركة الإحياء التي قام بها اليارودي وغيره من شعراء جيله . فنرى أن حركة الإحياء هذه . كانت تمثل نوعاً من العودة إلى الماضي . للامتداد منه إلى الحاضر أو أنها تمثل امتداد الماضي في الحاضر . وتحقق نوعاً من الاتصال بينهما . لكن التعاطف في هذه الحركة مع التراث الشعري القديم . رغم ما حققته من الترابط بين الماضي والحاضر . قد نظر إلى هذا التراث من زاوية واحدة . ولتحقيق هدف واحد . نظر إليه من زاوية فنية صرف . فوجد فيه النموذج الأعلى في التعبير الذي ينبغي أن يُحتذى . وحقق بذلك رقياً في مستوى التعبير الشعري بالتعبير إلى المستويات السابقة . وكانت النتيجة هي ذوبان الشاعر الحديث في إطار الشعر القديم .

ولكن هذه الحركة لم تستطع أن تفجر أية طاقة روحية أو فكرية في التراث الشعري العربي . وإنما أعادت النبض لهذا التراث في نفوس الناس . ومن ثم فإن ارتباطها بالتراث . كان ارتباطاً سطحياً أو شكلياً . لأنها لم تنبه القارئ إلى هذا التراث من أي منظور تفسيري . ولم تلتفت إليه من حيث هو حصيلة مواقف إنسانية لها أبعادها الروحية والفكرية خلف العبارة وخلف الفن . وإنما اقتصر مهمتها على استحياء هذا التراث وإعادةه . بكل مشخصاته الفنية . إلى قارئ العصر . وبعد مرحلة إحياء التراث الأدبي . جاءت مرحلة الهجوم عليه والدفاع عنه في وقت معاً . وكان من المفارقات العجيبة . أن تكون وسائل الهجوم عليه والدفاع عنه . هي نفس الوسائل . وأعني بذلك المفاهيم العصرية للأدب . فقد تبين للبعض أن هذا التراث الأدبي . لا يثبت أمام

قال نجيب محفوظ الروائي العربي الكبير في مقابلة أجرتها معه إحدى المجلات مؤخرًا:

أما الشاعر أدونيس فيرى - كما كتب في مقالة له - نُشرت في جريدة (النهار العربي والدولي) تحت عنوان (لحو انقلاب في تقييم الأدب العربي) أن:

«الإنسان لا يقدر أن يعيش قديمًا بشكل مطلق - ولا يمكن أن يكون حديثًا بشكل مطلق: إنه دائماً هذا التشنج أو هذا التشنج المكتشف المؤلف...»

«التساؤل يتصل بمشكلة التراث والعلاقة بين الشاعر الحديث والشاعر القديم. والجواب أن هذه المشكلة ليست فنية. وإنما هي مدرسية - تاريخية - تفيد في دراسة آلية التقليد... «ليس التراث» على التسعيد الإبداعي ملوماً. إذ ما المعيار الذي يجعل - مثلاً - طرفة بن العبد أو زهير بن أبي سلمى أكثر تأصلاً في التراثية من الأعشى أو الحطيئة. مثلاً؟ ليس هناك أي معيار (تراثي). المعيار الوحيد هو الإبداعية الفنية. وبهذا المعنى ليس للإبداع «تراث» فهو بدابة دائمة...»

«من هنا - لابد من أن نتجاوز هذه المشكلة. وفي هذا التجاوز يجب أن نؤكد على أن العلاقة الوحيدة بين الشاعر الحديث والشاعر القديم هي أنها يكتبان بلغة واحدة. وأنها في اختلافها ضمن هذه اللغة. مختلفان إبداعياً.»

«وفي هذا المستوى يتساوى الشعراء كلهم في العلاقة مع (التراث): ما يبدو بينهم أنه الأكثر «رفضاً» وما يبدو بينهم أنه الأكثر (قبولاً)»^(١)

لابد من التأكيد - في نهاية هذا البحث على أن التراث العربي القديم - لا معنى له. إن لم يكن أداة لتوليد أصالة جديدة - مرتبطة بالأصالة الثليدة ومغايرة لها في الوقت نفسه.

فالأصالة شيء متجدد لا جامد. والنقل الخرفي للتراث الثقافي ونسواه - تجربة عقيمة. ومن هنا - كان لابد من إعادة قراءة التراث الثقافي ومن إعادة كتابته: بحيث يصل إلى عقول الكتلة من المثقفين وبحيث يتصل بالعصر. كما أن إعادة قراءة التراث تعني الاتصال بقوى الخلق والإبداع التي تتوى وراءها والتي أوجدتها.^(٢)

مراجع

- (١) مصطلحات ثقافية - حوار مع الدكتور إلياس فرح - بغداد ١٩٧٨.
- (٢) التراث والتجديد - الدكتور علي شكري - بيروت ١٩٧٣.
- (٣) اتجاهات الشعر العربي المعاصر - الدكتور إحسان عباس - الكويت ١٩٧٨.
- (٤) الشعر العربي المعاصر - قصائد وظواهره الفنية والنظرية - الدكتور عز الدين إسحق - طبعة ثانية - بيروت ١٩٧٢.
- (٥) التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث - طراء الكبيسي - بغداد.
- (٦) نجيب محفوظ (مقابلة) ص ١٠٠ (روز اليوسف) القاهرة عدد ٦ نوفمبر ١٩٧٨.
- (٧) سعدى يوسف (من رسالة خاصة) ١٩٧٨.
- (٨) نحو انقلاب في تقييم الأدب العربي - أدونيس - جريدة (النهار العربي والدولي) باريس - ٢٣ أيلول ١٩٧٨.
- (٩) مجلة (الفكر العربي) - الدكتور عبد الله عبد السلام - العدد الثالث - بيروت ١٩٧٨.

«يوجد من يقدسون التراث ويدعون إلى إحيائه. وأن يشمل الحاضر والمستقبل. وهذا موقف أقل ما يقال عنه... إنه ضد الحياة التي تأتي كل يوم جديد. ويوجد من يدعون إلى محو التراث والبدء من الصفر. وفي هذا إهدار للتقييم التي لا غنى عنها في حياة أي شعب من الشعوب. وأنا أبحث عن الحق - الحقيقة التي نعتقد أن حياتنا تحتاجها للتطور - من خلال دراسة الواقع... والعناصر التي يتكون منها الحق - غالباً، نجددها في بعض التراث وبعض من الحياة المعاصرة... والثقافة تستلزم صدق التفكير وأن نفتح النوافذ للجهات الأصلية الأربع ونأخذ أو نرفض من أي مكان. ولكن في جميع الأحوال نفكر ونهضم. وأما الغزو الثقافي، فإن نتلقى بسلبية وأن نقهر على ما نأخذه. يستوى في ذلك أن يكون ما نأخذه آتياً من الحضارة الغربية أو التراث وكما يوجد غزو ثقافي غربي... هناك غزو ثقافي من التراث - إذا ما سلمنا بأنه تراث - فعندما نأخذه، كما هو - التراث - دون تفكير: يتحول إلى مسلمات لا تقبل النقاش أو الجدل. وإذا سلمنا برأى.. بلا اقتناع أو تفكير، فهذا غزو. وإذا أخذنا أي رأى بتفكير واقتناع فهذه ثقافة مشروعة»^(٣)

والشاعر العربي المعاصر يتعرض - الآن، إلى مثل هذا الغزو الذي يأتي من الداخل باسم التراث وباسم المحافظة عليه والتراث براء من هذا الغزو الذي يتسمى باسمه. ومن الملاحظ أن كثيراً من المؤسسات الثقافية الرسمية تقوم بمثل هذا الغزو بحجة الرد على الغزو الثقافي الذي يأتي من الخارج. فتفقد المعادلة الثقافية توازنها من جراء ذلك نتيجة اغتيال هذه المؤسسات لهذا الاختلال ويحاصر الشاعر بأسوار وجدران عالية جديدة.

أما الشاعر العراقي سعدى يوسف: فيرى علاقته بالتراث، وفق منظور ديناميكي متطور، فيقول في رسالة كتبها إلى:

«أعتبر التراث، الجذر الذي نحرص على عدم انقطاعه. لكن نظرتي إلى التراث لا تنفصل عن موقف نقدي. كانت علاقتي مع ديوان الشعر العربي علاقة دهشة دائمة. ومن هذه الدهشة التقطت الكثير من قاموسي الشعري. واليوم أحفظ بشيء من تلك الدهشة الأولى. إلا أنني أجدني في كثير من الأحيان مراقباً أكثر مني معجباً.

أنا أستعمل قيثاً فنية تراثية استعمالاً جديداً مرتبطاً بالعصر. فالتضاد الشكلي الذي يتضح في «المطابقة» يمكن أن يتطور إلى تضاد جدلي».

كما أن عنصر التشبيه التمثيلي يمكن أن يتطور إلى التعبير بالصورة. وعنصر الإيقاع يمكن أن يكون جزءاً من هارموني حديثة.

أهمية القصيدة أن تنجح في تخليد لحظة إنسانية، أو موقف إنساني، أو صورة إنسانية. ثم نهب هذه اللحظة، أو الموقف أو الصورة - صفة الشمول.

لكن هذه «الآثار الشمولية» نادرة في الشعر العربي القديم - نادرة غريبة. وعلمنا أن نبحث عنها تحت أضواء العصر.^(٤)

وجهة نظر حول قضيتي:

الطريق والتشبيها في مقدمة القصيدة

مركز تحقيق تكاملي علوم إسلامي

- ١ -

عبد بدوي

التمهيد للشئ ، والأخذ بالأسباب الموصلة . معروف عند الناس . وبخاصة حين يكون هناك حاجز بين من يتكلم ومن يوجه إليه الكلام . ولا زلنا نتمهد حتى الآن بالحديث عن «الجو» وبالأشياء المفرحة التي يلتقي عندها كل الناس ، ولعل وراء ذلك أن الإنسان في الماضي كان يشبه «اللغز» في كثير من الأحيان وبخاصة حين يكون غريبا . أما الآن فقد توصلت العلوم الحديثة إلى حلّ جوانب عديدة من هذا اللغز ، فالناس - وفي مقدمتهم الأدباء والفنانون - أصبحوا يحكمون على بعضهم بعضا حكما صحيحا إلى حد كبير ، ومن هنا يمكن أن يتوجهوا إلى من يريدون بما يريدون من غير هذا النوع من «الملاطفة» ومن «التحسس» . بل إن الناس الآن للإيقاع السريع الذي يلف الحياة أصبحوا لا يطبقون سماع المقدمات . فإذا كان لابد من هذه المقدمات فإنها تكون سريعة ولامعة كالبرق . إن هذا قد يوميء - إلى القول بوجود تناسق بين الجمال والمنفعة . وفي ضوء هذا تتحقق المقولة التي تقول بأن المنفعة هي في ذاتها جوهر الجمال . فأرجل الجواد جميلة لأنها صالحة للعدو . والبيت يكون جميلا بقدر ملاءمته للمعيشة^(١) . ولصلة الشعر بالموسيقى نعرف أن «المقدمة» في الموسيقى العالمية تطلق على أنواع كثيرة من القطع الموسيقية المتنوعة ، فهي تكتب بصفة عامة «لليانو» وتتخذ عنوانا لأنواع مختلفة من الموسيقى ، فقد تكون قطعة موسيقية ذات طابع هادئ حزين ، وقد تكون طويلة يستعرض فيها العازف مهارته وحذقه . وبصفة عامة فهي اسم يطلق على القطع الموسيقية التي لا يعتمد بناؤها على نموذج من النماذج المعينة . كما يدخل في عداد هذا النوع قطع موسيقية لها عدد من المسحبات^(٢) . ومن المعروف أن هناك تقليدا في الموسيقى العربية - وما زال - يقوم على تهيئة الأسماع والحواس . وعلى التمهيد للمغنى بجانب موسيقى تبحث عن الزخرفة . وعلى استعراض القدرة على العزف . فإذا تم هذا انطلقت حنجرة المغنى هنا وهناك على الموجات التي أحدثتها «التقاسيم» .

ولما كان الشعر مرتبطاً بالغناء فإن هذا النوع من «التقديم» ومن «الافتتاح» ظل عاملاً مشتركاً في الشعر والغناء معا.. وإذا كان يمكن الخامس هذا التقليد في الموسيقى فيما وصل إلينا من أحاديث عنها. فإن هذا النوع من «التقديم» عاش حقيقة في القصيدة العربية. بل إن هذا التقليد القديم ظل يلقى ظله حتى على القصيدة الحديثة الموجودة الآن في الشكل المتوارث، والشكل المتولد عنه.

وقد تنبه النقاد القدامى لظاهرة التقديم، وبخاصة حين تكلموا عن «المطالع» «قابن رشيق» مثلاً يقن هذه الظاهرة فيقول: إنه كان هناك من يهجم على ما يريده مكافحة ويتناوله مصافحة. وهو يسمى هذا النوع من الهجوم: «الوثب»، «البتر»، «القطع». والكسع والاقتراب. وهو يسمى القصيدة التي نحى على تلك الحال براء كالخطبة البراء والقطعة^(٣). أما في العصر الحديث فقد سلط عليها أكثر من ضوء. فالذكور حسن عطوان يقول: الشاعر إذا كان جاف النفس. غلبت القلب. عسير الطبع كان ذلك سبباً في إيجازه في مقدماته. وفي خروجه على هذا التقليد في قصائده. كذلك إذا كان ينظم في موضوع جديد لم تتأصل تقاليدته. ولا أتاحت الفرصة لكي يتأنى في نظمه. كان ذلك من أسباب تخلصه من ظاهرة المقدمات. أما إذا كان موهب الإحساس، شفاف النفس، سهل الطبع، وكان يخوض في الموضوعات التقليدية التي تماثلت أشكافها، وتكاملت خصائصها. وألف الجمهور من ممدوحين وغير ممدوحين سماعها. كان ذلك من أهم العوامل التي تدفعه إلى المحافظة على المقدمات^(٤). أما «اميليو غوسيه غومس» فشبّه ما نحن فيه بالفصل الأول من مسرحية غنائية يشترك فيه فريق غير منظور من المنشدين يستكروا على الشاعر غرامه فيأخذ في الاعتذار^(٥).

.. وبصفة عامة نرى في مقدمة القصيدة كما وضّحنا دلالة حضارية. كما نرى فيها رغبة في الإبهار. وتكديساً لبعض الظواهر الجمالية. كما نعرف مثلاً من ظاهرة «التصريح». وما يحكم الأمر كله هو أن العربي يهتم بالأوائل في أشياء كثيرة في حياته^(٦). وإذا وجدنا قصائد تهجم على مقاصدها في الشعر القديم فإن المرجح أن تكون لها مقدمات ضاعت. وقد يرجع الأمر إلى ما يسمى «بالوقوف» - وهو أن تكون من بنات الساعة - أو إلى «الوقت» - وهو أن يسرع الشاعر إلى التعبير عن بعض الحوادث النازلة^(٧) - ومن المعروف أنه من حسن الذوق ألا يبدأ الشاعر قصائده مثلاً في الحروب أو الموت بمقدمات تتحدث عن الضلل والشيب. وإن كان هذا قد حدث^(٨).

- ٢ -

من المعروف أن هناك مقدمات دارت حول المكان كوصف الطبيعة. ومقدمات دارت حول قضية الزمن كالحديث عن الشباب والشيب. ومقدمات دارت حول النشوة الجسدية والنفسية كالحديث عن الخمر والحديث عن الفروسية. ولكن التركيز الواضح في مسيرة

الشعر العربي كان يدور حول الطلل خالصاً. أو ممتزجاً بقضية الرحيل. أو بوصف الخبوة. المهم أن الشاعر العربي كان ابتداءً يقف بشئ ما. ثم يدخل بعد ذلك فيما يريد أن يأخذ نفسه - وشعره - به. صحيح أن شعر العربي ابتداءً من العصر العباسي قد أخذ يتخفف من المقدمة. ولكنها ظلت أثيرة عند الكثيرين وبخاصة عند شعراء المدح. وقد ألقى هذا ظله حتى على قصائد الشعر الحر في العصر الحديث.

.. على كل فالذي يهنا هنا هو الحديث عن الطلل ممتزجاً بالخبوة. منذ أن كان الحديث حقيقة. ثم رمزا. ثم قضية فلسفية.. وإذا كنا سنفصل بين قضية الطلل والحب - أو العدم والوجود - فإن هذا الفصل سيكون شكلياً فقط؛ لأنها وجهان لعملة واحدة؛ ولأنه لا يفهم أحدهما إلا بالآخر، وقد دعانا إلى ذلك أن الشكل الظاهر للمقدمة - بل الباطن كذلك - قد يبدو بسيطاً ومسطحاً، ولكنه كثير من الأعمال البسيطة - وبخاصة في الفن التشكيلي - تسطع فيه حركات العقل الباطن، فيزداد العمل الفني ثراءً. ويكون محكوماً بدائرة الصدق. فنحن مع الذين يقولون: إن المقدمة هي الجانب الذاتي في القصيدة. فمن خلالها كان يستشفي الشاعر. ويعترف. ويبشئ بأفكاره. ويعلن له قناعاً. أو يخلق رمزا. وهو من خلال هذا كله قد نجى له لحظات سريرية حين تتداخل عناصر المقدمة وتتناقض، ثم إن المقدمة باعتبارها مطلقة لعنان النفس. تنموج فيها عناصر كثيرة مشبكة. كعناصر الكرب والعذاب والخوف والسحر والموت. وعناصر اللذة والنشوة والزهر. وكلما قامت بين العناصر علاقات جدلية رأينا خصوصية التجربة وخصوصية الأدوات التي تعبّر بها إلى القارئ.

إننا لن نجد في المقدمة - ومن ثم في القصيدة - التماذج الإنسانية. وإلى حد كبير لانجد التماذج القومية والوطنية، ولكننا نجد حالات مجردة في الشعر قبل الإسلام وبعده. فالتجريد جزء لا يتجزأ من ميراث هذه المنطقة. ومن ثم فما يحكم المقدمة بوجه خاص هو أن الإنسان في هذه البيئة العدائية كان مشغولاً بقضية الموت والحياة. وكان أسيراً للخط النفس اللولبي، صحيح أن الإسلام قد حلّ له هذا التناقض. ولكن ظروفه الحضارية قد جعلته على صلة وثيقة بهاتين القضيتين.. المهم أن المقدمة تكشف عن وجود عدد من العلاقات المعقدة التي يمكن عزوها إلى أصل محدد في كل ما له صلة بالمدرسة والزمن اللذين تطوّرت فيها^(٩).

- ٣ -

إذا كان الشعراء قد نهوا للمقدمة الظلية على نحو قول امرئ القيس

عوجاً على الطلل المنحبل لعنّا
تبكى الديار كما تبكى بن حزام

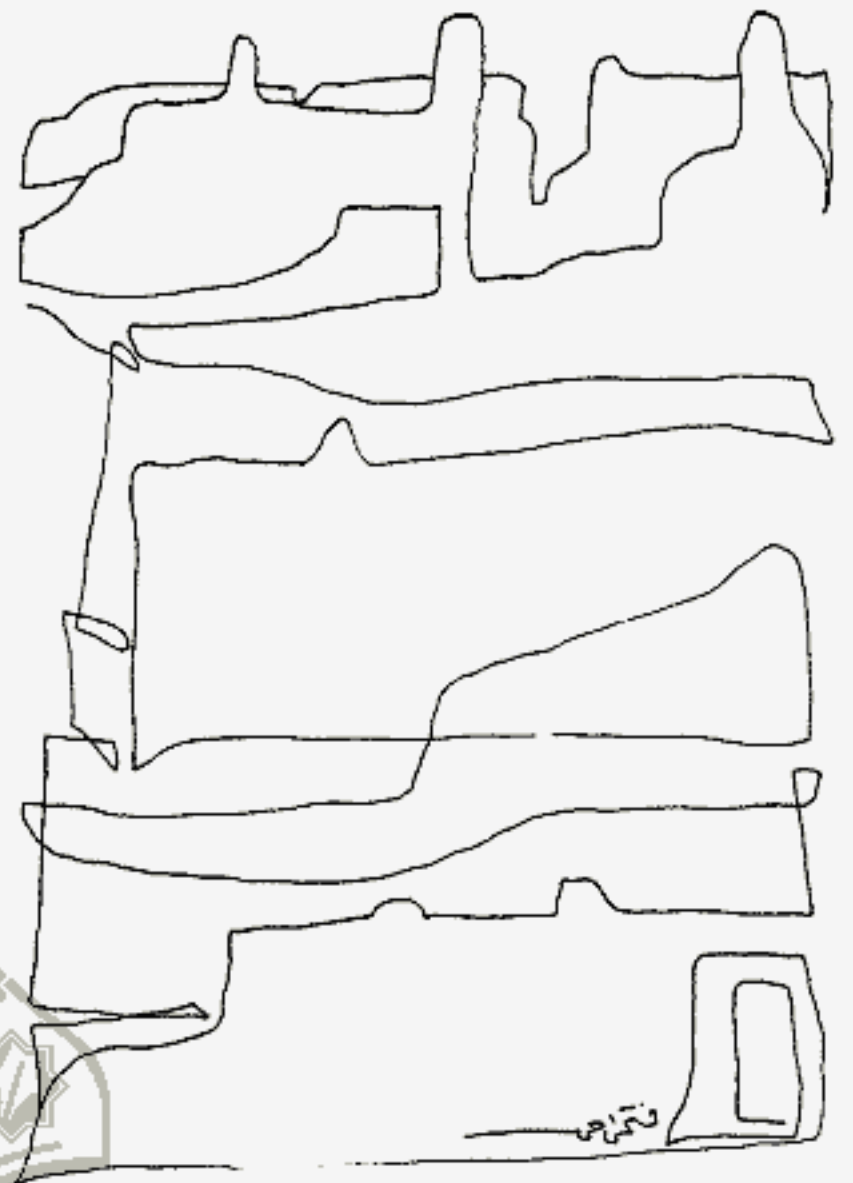
فقد كان في طليعة النقاد الذين وقفوا عند هذه الظاهرة ابن قتيبة فهو يقول:

«سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتداءً فيها

ومن نص ابن قتيبة تعرف أن الديار وسيلة لاستحضار من كانوا فيها . ونعرف أن الشاعر يخاتل ممدوحه للوصول إلى عطائه ، ونعرف أنه يذود الشعراء عن عالمهم الذي يعيشون فيه إلى العالم القديم ، وهو لم يلاحظ أن الشاعر المادح لم يبتكر هذا النوع من التقديم وإنما سار في درب معبد .

... وقد تقدم ابن رشيق خطورة ذكية حين ركز على عنصر الصدق في التجربة . وحين اقترب من قضية الجمال . ومن الخصائص الفنية للمقدمة : فقد ركز على القول بأن الوقوف على الظلل طبع عند البدوي . ونقله عند الحضري . ثم إنه يقول عن الذي لا يركب الناقة ثم يذكرها « فما أقيح الناقة والفلاة حينئذ ! »

كما أنه قال : إن ذا الرمة سئل كيف تعمل إذا انقلد دونك الشعر . فقال : كيف ينقل الشعر دوني وعندى مفاتيحه . قيل له : وعنك سألناك ما هو ؟ قال : الخلوة بذكر الأحباب . ثم يعقب . فهذا لأنه عاشق . ولعمري إذا انفتح للشاعر نسب القصيدة فقد ولج من الباب . ووضع رجله في الركاب . وقد وقف وقفة طويلة في العمدة عند بابي المقاطع والمطالع . وقد تعرض بوضوح للمبدأ والخروج والنهاية . وقال عن المطالع : الغالب عليه تحت اللفظ وجهارة الابتداء^(١١)



وإذا كانت نظرة القدماء إلى المقدمة نظرة نفعية إلى حد ما ، فإن الحديثين نظروا إليها من أكثر من زاوية ، فهناك من قال : إن المثير الأول الحقيقي لعاطفة الحب هو الحبيبة ، ثم كان هناك « المثير المصاحب » وهو الأطلال^(١٢) . وهناك من قرع على هذا فقال : إذا كانت الحبيبة هي المثير الطبيعي لعاطفة الحب ، فإن الأطلال هي المثير المقارن أو الصناعي . وتفسير ذلك كما يقرر علم النفس أن الحبيبة بعيدة عن الشاعر . فديارها حلت محلها في إثارة عاطفة حبها ، فلما ثارت هذه العاطفة أقبل المحب على الجدران يقبلها ، لأن الديار وجدراؤها هي المثير الصناعي . والذي سوغ أن الحبيبة كانت تسكن الديار ، فافتقرت الديار بها . حتى صارت الحبيبة وديارها وحدة متماسكة . فإذا كان الجزء قد ارتحل ، فإن الجزء الآخر قد حل محله^(١٣) .

وقد كثرت الاجتهادات حول هذه القضية فكانت هناك التفاتة إلى أن البكاء على الأطلال بكاء على النفس وبخاصة في عهد معاوية^(١٤) . وكان هناك من رأى أن الوقوف على الأطلال رمز لحب الوطن عند الإنسان العربي^(١٥) . وهناك من قال إن الشاعر كان يجعل الحديث عن الظلل وسيلة إلى تذكر العهود الماضية ، فامرؤ القيس تجاوز منزل الحبيبة إلى تذكر الماضي والبكاء عليه . والحارث بن حلزة تجاوز « أسماء » إلى البكاء . ومع أنه ذكر عدة أماكن إلا أن كل مكان كان يمثل ذكرى أثرية لديه . فأسماء لم تكن تعنيه حقيقة وإنما الذي كان يعنيه هو حرب قبيلته بكر . مع قبيلة تغلب . بعد أن كانا من قبل على حب وتواصل^(١٦) . وهناك من رأى أن المقدمات جميعها لا تخرج عن كونها ذكريات وضربا من الحنين إلى الماضي ، ومن يرى أن الطول ذات ارتباط بمقدمات الشاعر . وبامتدادها في ماضيه الذي تنقصه أرواح

يذكر الديار والدمع والآثار فبكى وشكا وخاطب الرنيع واستوقف الرقيق لجعل ذلك سببا لذكر أهلها الطاعنين عنها . إذ كان نازلة العمدة في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر . لانتقالهم من ماء إلى ماء . وانتجاعهم الكلا . وتبعهم مساقط الغيث حيث كان . ثم وصل ذلك بالنسب فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفروط الصبابة والشوق لسيبل نحوه القلوب . ويصرف إليه الوجوه . ويستدعي إصغاء الأصماع إليه . لأن التشيب قريب من النفوس ، لانط بالقلوب ، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل ، وإلف النساء . فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب . وضاربا فيه بسهم حلال أو حرام . فإذا استوتق من الإصغاء إليه ، والاستماع له ، عقب بإيجاب الحقوق . فرحل في شعره . وشكا النصب والسهل . وسرى الليل وحر الحجير . وإنشاء الراحلة والبحير . فإذا علم أنه أوجب على صاحبه حق الرجاء . وضمامة التأمل . وقرر عنده ما ناله من المكارة في المسير ، بدأ في المديح . فبعثه على المكافأة . وهزه للسماح . وفضله على الأنشاه . وصغر في قدره الجزيل . فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب . وعدل بين هذه الأقسام^(١٧) . بل لقد صادر على الشعر والشعراء فقال : « وليس متأخر من الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام . فيقف على منزل عامر . ويبكى عند مشيد البنيان . لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم العافي . أو يرحل على حجار أو بغل فيصفها . لأن المتقدمين رحلوا على الناقة البعير . أو يرد على المياه العذاب الجوارى . لأن المتقدمين وردوا الأواجن الطوامى . أو يقطع إلى الممدوح منابت الرجس والورد والآس . لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيع والحنوة والعرار » .

الأصناف^(١٧) . ومن يرى أنها كانت لمن الفراغ الذي كان يسيطر على الناس ، وأنها كانت انعكاسا للحياة في المجتمع الرعوي^(١٨) . ومن يرى أن بكاء الأطلال ليس عاطفة خاصة . ولا تجربة وجدانية ذاتية . بل « لحظة حزن » أملاها على الشاعر شعور الجماعة التي ينتمى إليها بالحرمان من الوطن المكاني ، وبالحنين المتجدد إلى الاستقرار . والمكان الثابت الذي يستطيع فيه أن يقيم بيتا يخلد فيه ذكرياته ، ويسترجع صباه . ثم إنه في حقيقة الأمر لم يكن يواجه ذكرى حب فحسب . وإنما كانت تداعى في ذاكرته صور من شبابه الضائع . وهذان الراءدان يكفيان لخلق عاطفة تثير في نفسه جوا مناسباً يحمله على الحنين . وقد أصبحت المقدمة انطليقة - بكل صورها وألوانها - تؤدي وظيفة هذا الخلق الشعري الذي يمنح الشاعر القدرة على القول بعد ذلك^(١٩) .

.. ثم كان الاستشراق بالقضية إلى آفاق وجودية حين تحدث عنها المستشرق الألماني « فالتر براونه » الذي رأى أن المقدمة غاية وليست وسيلة ، وأنه ليس هناك ما يجعل الشاعر مهيموما بالإصغاء إليه . وملتسما إلى ذلك السبل ، ذلك لأن المجتمع الذي حوله مهياً أساساً لما يقول . ومن الطبيعي أن هذا المنطلق يخالف منطلق ابن قتيبة الذي عكس صورة مجتمعه المتحضر على المجتمع القديم . فالذي كان يعنى الشاعر القديم هو ما يسميه اختبار « القضاء والفناء والتناهي » . ولقد كان الشاعر القديم أسيراً لهذا كله ، ذلك لأنه كان يرى نوعاً من عبثية الحياة حين كان يرى أن العمر قصير ، وأنه ليس وراء هذا العمر عالم آخر . وفي ضوء هذا ردد عبارات مثل : « غشت الدنيا » . « دُرست الدُمن » . « أمحت الرسوم » . لقد ربط بين حياته وبين كل هذا في شعره . ولكن لم يكن وراء هذا النظرة التشاؤمية ، بل الرغبة في انتهاز فرص الحياة . ومتابعة الرحلة ، ومن ثم كان يقول « دع ذا » ثم يأخذ في أسباب جديدة للحياة فهو لم يكن يستجدي شيئاً من الحياة ، وإنما كان يفرض عليها ما يريد . ويعبئ منها عبا ، ولعل هذا كان وراء شهوته المضاعفة في كل ما يتصل بالحياة ، فقد كان يحب ويكره بغزارة وبعنف^(٢٠) . ثم كان هناك من لم يذهب بعيداً عن هذا . وجلاماً بوجه بالتناقض بين الحياة والموت والفرح والحزن عند الحارث بن حنظلة في معلقته التي تبدأ بقوله :

أذنننا ببينها أسماء

رب ثاوبجل منه الشواء

ثم إن عمرو بن كلثوم بينما يتحدث في نشوة عن الجارية والحمر . إذا به يقول :

وانا سوف تدركنا المنايا

مقدرة لنا . ومقدرينا

ومثل هذا نجد عند عنتره الذي يقول :

ولقد ذكرتك والرماح نواهل

مئى .. وبيض الهند تقطر من دمي

فاجتماع الحياة والفناء في الموقف الواحد ، والارتباط بينهما يؤكد إحساس الشاعر بالتناقض في عالمه الخارجي والداخلي . ومن هنا لا يكون هذا التناقض لفظياً أو فكرياً ، وإنما يكون « تناقضاً وجودياً » يتمثل في كيان الحياة كما يتمثل في كيان الفرد ، وإذا كان إحساسنا بالعالم يتميز بالوضوح فإن إحساسنا بالموت يتميز بالإبهام . ومن هنا يكون الشاعر الجاهلي أحس ما أدركه فرويد بعد ذلك من أن غريزتي الحب والموت لا يتعاقبان ، ولكن يتنازجان ويعملان معاً^(٢٢) .

- ٤ -

إذا أردنا أن نقدم وجهة نظر خاصة بنا . فإنه يكون من الضروري أن نقدم بين يديها بقضيتي المكان والزمان . وابتداءً فع أن الفنون تقسم إلى زمانية ومكانية . إلا أنه لابد من التداخل بينهما ، فالتخال مثلما يتعدى المكان لأننا نحتاج في إدراكه إلى شيء من الزمان ، كما أن الشعر يحتاج في إدراكه إلى جانب من المكان . ومن المعروف أن الإنسان القديم قد اهتم بأماكن بأعيانها . فقد كان للقدماء المصريين معابد بها هياكل . وقد عرف الهنود والعينيون واليابانيون هذا النوع من القداسة . كما عرف اليهود الحج إلى المكان الذي فيه ما يسمى تابوت العهد . والمسيحيون كانوا يحجون إلى بيت المقدس . ويغتسلون في نهر الأردن . وأمر البيت الحرام والكعبة معروف عند العرب . بل إن الكعبة كان يحترمها الفرس واليهود والمسيحيون . وكانوا يضعون فيها العصور والتأثيل . ثم إنها في الإسلام قد أصبحت مكاناً إسلامياً وزماناً إسلامياً . وبعبارة أخرى أرى أن الإنسان القديم كان يهتم بالمكان أكثر من الزمان . وقد زاحم الإسلام المكان بالزمان . وكان في هذا متفقاً مع نواحيس التطور والتحضر . بل مع حقائق الحياة ، ذلك لأن الحيوان يدرك المكان أكثر من إدراكه الزمان ، ولأن المومن أخلد من المكان . وهو الذي يقضى عليه . ولكن المشاهد أن الشاعر العربي يعكس القضية أو يصالح بينها ، فهو يرى أن الزمان يخلع على الأطلال البهاء والحسن . فهي تلبس على الإقواء - كما يقول أبو فواس - ثوب نعيم :

لمن دمن تزداد طيب نسيم
على طول ما أقوت وحسن رسوم
تجافى السبلى عنهن حتى كأنما
لبن على الإقواء ثوب نعيم

وقيل إنه أخذ هذا من قول الأعراى :

شطت بهم عنك نية قذف
غادرت الشعب غير ملتئم
واستودعت سرها الديار ثا
تزداد طيباً إلا على القدم

وقد يزداد الإحساس بالمكان - بما يثير من ذكرى - عند الوقوف على الآثار القومية الكبيرة . والمتبع لما قيل من شعر في الأطلال . يرى أن الشعر العربي ينجى في طليعة الشعر العالمي الذي وصف الأطلال وبكاها . « لقد نوه الفيلسوف « شوبنهاور » بتأثير الأطلال الجمالي في النفس ، ذلك أنها صارت الزمن في معالمها الباقية ، إنها تعبر عن نضال إرادة مضي

أثرها الحى ، فهي كما يقول « زميل » تؤثر في الإنسان كما يؤثر صراع البطل من خلال المأساة » (٢٣) .

ما نريد أن نؤكد هنا هو أن الحضارة العربية قد اهتمت بصفة خاصة بالمكان المفقود - الطلل . ومع أن الإحساس بالزمان قد وجد بالإسلام طريقا مرهقا داخل الحضارة إلا أن الإحساس بالمكان ظل عندهم قويا وواضحا . والنظرة الأولى مثلا إلى المعلقة تدل على هذا . على نحو جعل الباقلاقي في إعجاز القرآن يسخر من هذا الحس المكاني حين تعرض بصفه خاصة لمعلقة امرئ القيس ، بل إن من المعروف أن الشاعر العربي عادة حين كان يتعرض للزمن كان يلجأ إلى الاستعارات والتشبيهات المكانيه . وبصفة عامة فالطلل عندهم كان قريبا من غير الطلل ، ذلك لأنهم في الغالب كانوا يعيشون في خيام أو مساكن بسيطة متشابهة . وقد تبه هذا ابن رشيقي حين قال : كانوا قديما أصحاب خيام . ينتقلون من موضع إلى آخر . فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار . فتلك ديارهم ، وليست كآبنة الحاضرة . فلامعنى لذكر الحضري الديار إلا مجازا ، لأن الحاضرة لا تشبهها الرياح ، ولا يحوها المطر إلا أن يكون ذلك بعد زمان طويل (٢٤) ، لقد كانوا في غربة مكانية مستمرة . ولقد كان الشعراء يعانون من كل هذا ، ثم إن الأرض حين فتحت لهم لم يتخلصوا من هذه الغربة ، ذلك لأنهم عاشوا في أول الأمر في التكتلات العسكرية وما يشبهها . ولقد حملوا معهم دائما ظاهرة التفرّد والتوحد ، والتعالى على الآخرين . ثم إن الشعراء الكبار في كثير من العصور كانوا يعانون من الغربة والاعتراب معا ، فأبو تمام مثلا كثر هذا المعنى كثيرا في شعره :

خليفة الخضر من يربح على وطن
في بلدة فظهور العيس أوطاني
بالشام أهلى . وبغداد الهوى . وأنا
بالرقتين . وبالفسطاط إخواني
وما أظن النوى ترضى بما صنعت
حتى تشافيه في أقصى خراسان

وكثيرا ما نجد البحترى يقول :

تصادف في بلاد عن بلاد
كأنى بينها جمل شروء

وصرخات المنى في هذا المجال لا تنهى

على قلق كأن الريح نحى
فإنى لرحلى غير مختار !

ولقد كانوا في غربتهم واعتراهم يلتفتون إلى شئ أثير عندهم يمكن أن يكون حقيقة ويمكن أن يكون رمزا للضياع . ولقد كان هذا الشئ هو الطلل . فقد كان الطلل في أول الأمر حقيقة . ثم أصبح بعد ذلك رمزا للعالم المفقود . ثم أصبح بعد فترة تقليدا فنيا من تقاليد الشعر (٢٥) .

وقد استمرت عملية الوقوف في الشعر العربي . ثم تفرعت عنها ظاهرة الوقوف على الآثار المتداعية . والمدن الخربة . والمدن التي تسقط . على نحو ما نعرف من وقفات كثيرة لعله يجيئ في مقدمتها وقفة البحترى الشهيرة على الإيوان . ووقفة ابن الرومي على البصرة حين خرجها الزنج . ووقفة أسامة بن منقذ على مساكن أهله . ووقفة الحريري - على لسان بطله أبي زيد السروجي - على بلدة سروج . ووقفة شوقي على ما تبقى من آثار الحضارة القرعونية . والإسلامية ، ووقفة حافظ إبراهيم على بلدة دنشواي . وما أكثر ما وقف الشعراء عند سقوط بغداد . وغرناطة . والقيروان . والمدن والقرى الفلسطينية . وهناك كتاب « المنازل والديار » لأسامة بن منقذ الذي يعتبر تسجيلا مؤثرا لهذا الجانب المتداعى في الحياة العربية . وتأمل قوله في المقدمة « وبعد .. فإنى دعاني إلى جمع هذا الكتاب مانال بلادى وأوطانى من الخراب . فإن الزمان جَرَّ عليها ذيله . وصرف إلى تغليبها حوله وحيله . فأصبحت كأن لم تكن بالأمس ، موحشة العرصات بعد الأنس ، .. ولقد وقفت عليها بعد ما أصابها من الزلازل ما أصابها . وهى أول أرض مسَّ جلدى ترابها : لما عرفت دارى . ولا دار إخوانى . ولا دار أعوامى وبني عمى وأسرى . فبهت متحيرا مستعبدا بالله من عظيم بلائه . وانتزع ما خوله من نعمائه » . ونحن نعرف من هذه الموسوعة في « النياحة » أنهم وقفوا وقفا مؤثرا على : المنازل والديار . والمغاني . والطلل والرَّبع . والذَّمن . والرَّسم . والآثار . والمساكن . والخيال . والمعاهد . والأعلام . والعالم . والعرصات . والأرض . والوطن . والمدن . والبلاد . والكل . والأهل .. وكان من الطبعي أن يكونوا مع كل هذا الأحباب والأهل والإخوان (٢٦) .

وقد كان من الغريب أن الشعراء مثلا في الأندلس كانوا يلتفتون على بعد الشقة إلى منازل وديار بعيدة في المشرق . على حد قول ابن حزم :

تذكرت ودا للحبيب كأنه
لخولة أطلال بركة نهد
وعهدى بعهد كان لى منه ثابت
بلوح كفافى الوشم في ظاهر اليد
وقفت به لا مؤمنا برجوعه
ولا آبا أبكى ، وأبكى إلى غد

لقد كانوا في غربتهم واعتراهم يسفروحوون البكاء . والبكاء كما قال ابن حزم من علامات الحب ، لكن يتفاضلون فيه ، (٢٧) . ولقد كان يحلو لهم البكاء على الشئ الذى ينهار أو الذى تم انهاره . فإذا أخذنا مثلا مقدمات العصر الجاهلى . وجدناها تتراوح بين الوقوف على الأطلال - وهى عديم مشاهد - وبكاء الشباب . ومعناه البكاء على نهاية الإنسان . والفروسية . وهى موقف معادل لقضية الموت . ووصف الطيف . وهو نوع شفاف من البعد . على أن الأصل في هذا كله هو الوقوف على

الطلل المتشمل في بقايا الحجارة والحوض . والخيمة . وأثافي القدر .. الخ .

على أن الذي يلفت النظر هنا هو عدم الوقوف المرح والسعيد على المدن التي تُقام وعلى القصور التي تُنشأ - إلا في النادر - فهم مع الزمن المنقود لا الزمن الموجود . فمع أنهم عرفوا أخيراً عالم المدينة على نحو ما تذكر لنا الكتب المسماة بالخطوط والأمصار . ومع الاعتقاد بأن المدينة هي « النصب التذكاري » للحضارة إلا أنهم ظلوا مشدودين بالوفاء . وبظروف حياتهم . وبغريبتهم واغترابهم ، إلى الطلل . فالطلل هو الذي كان يعادل هذه الغربة وهذا الاغتراب في العالم . وبخاصة في فترات انطلاقتهم الأولى .. إننا قد نجد لهم - على نذرة - شعراً في مدينة ، أو دار عامرة ، ولكن هذا الجانب من الشعر يغلب عليه النظم ، والتأريخ .. وأكاد أقول الركافة .^(٢٨)

ومع أن القرآن الكريم قد فتح أذهانهم على ما تستدعيه « المؤدة والسكن » إلا أنهم ظلوا مشدودين إلى هذا العالم الحزين الذي كان حقيقة . ثم تحول إلى رمز . ثم إلى تقليد من تقاليد القصيدة . لقد وصل الأمر إلى ظاهرة « توريثها » لعصور لا تتعامل مع الأطلال . وإلى حد الالتفات إليها بالقلب بعد العين . على حد قول الشريف الرضي :

وتلفست عيني .. فمذ خفيت

عنى الطلول .. تلفت القلب !

من كل هذا نرى أن غريبتهم واغترابهم في العالم كانت وراء هذا كله . ثم صارت « الحاجة »^(٢٩) . لقد حكم عليهم بالفراق داخل الجزيرة . ثم فقد فقدوا الجزيرة . وحين عاشوا مترفين في العوالم الجديدة كان هناك الاغتراب عما حولهم . وحين كان يقال لهم إن الفراق أخو الموت كانوا يقولون : بل الموت هو الفراق . ومن هنا كان اختيار « الطلل » لهذا العذاب رمزاً مناسباً .. وقد اختلف الناس في أي الأمرين أشد : البين أم الهجر ؟ وكلاهما مرتقى صعب . وموت أحمر . وبلية سوداء . وسنة شقاء . وكل يستشعر من هذين ما ضاع طبعه . فأما ذو النفس الأبية . الألوقة الحفانة . الثابتة على العهد . فلا شيء يعدل عنده مصيبة البين لأنه أتى قصداً . وتعدته التراب عمداً .. وأما أنا فلموت عندي أسهل من الفراق . وما الهجر إلا جانب للكمد ! ثم إن الإنسان مضطر إلى ما سماه ابن حزم « القنوع » بما يذكر بأخيب . وفي مقدمة ما يذكر به الطلل !!

ومما يؤكد أنها أصبحت « تقليداً فنياً » أنه ليس هناك كبير فرق بين المقدمات في العصور . فهناك تحديد المكان والزمان ، وتعداد الحيوانات التي تلتبها . بالإضافة إلى تعداد ما ضيعته الرياح والأمطار . وهناك النيك . والدعاء . واسترجاع الذكريات والتساؤل . والاستفهام . وطب الوقوف . ثم رسم صور جمالية - عن طريق التشبيه عادة - للبقايا الدائسة . فبعض الضياء كحجب الفلفل . وبقايا الرسم كبقايا الوشم . وكالتياب القديمة . والأحجار التي تنصب عليها القدور كالحمامات المفردة . والرماد كالكحل .. الخ .

ولم يقف هذا عند حدود البحور الشهيرة . ذلك لأن الحديث عن الطلل دخل عالم الرجز بغزارة بعد فترة . لقد قيل : كان العجاج أول من أطل الرجز وقصده وشبب فيه ، وذكر الديار . واستوقف الركاب عليها . واستوصف ما فيها . وبكى على الشباب . ووصف الترحلة كما فعلت الشعراء بالقصيدة . فكان في الرجز كامرئ القيس في الشعراء .. وكذلك فعل ابنه . بل إن هناك من ذهب إلى أنها تفوق مقدمات الشعراء في الدقة والتفصيل^(٣٠) . وإذا كانت قوالب الرجز الخشنة لم تكن متلائمة مع الغزل فإنها لامت الجانب الخاص بالطلل !

وأخيراً فقد ظل الجانب الطللي مزدهراً طوال عصر بني أمية . وقد عمق هذا الاتجاه بصفة خاصة الشاعر ذو الرمة الذي مزج نفسه مزجاً شديداً بالعناصر القديمة . ونحن لا ننسى قوله .

عشبة مالى حيلة غير أنى
بلقط الحصى والخط في الترب مولع
أحط وأنحر الخط .. ثم أعسده
بسكى .. والغريان في الدار وقع

كان منانا فارساً أصابني
على كبدي .. بل لوعة البين أوجع !

وقد ضعف الاجتثاث لهذا الجانب في العصر العباسي . وكان أن نعت دعوة أبي نواس التي قال فيها

صفة الطلول بلاغة الفذم .
فاجعل صفاتك لابنة الكرم
لا تخدعي عن التي جمعت
سقم الصحيح . وصحة السقم
تصف الطلول على السماع بها
أفدو العيان كأت في الحكم ؟
وإذا وصفت الشيء متبعاً
لم تخل من غلط ومن وهم

ونحن لا ننسى هذه الأبيات التي تقول :
دع الأطلال تُسفيها الجنوب
وتبل عهد جذتها الخطوب
وحمل لراكب الوجناء أرضاً
تخب بها النجيلة والنجيب
ولا تأخذ عن الأعراب هواً
ولا عيشاً .. فعيشهم جديد

فع أن الموضوع شعري إلا أن الحياة تغيرت . ولم يعد الناس يشاهدون الأطلال . وقد دارت القضية حديثاً حول الشاعر محمد عبدالمطلب . وعلى كل فال موضوع يتصل بموهبة الشاعر وقدراته على التحليل فيما يريد من أجواء قديمة أو جديدة . فهو إذا كان في حالة حزن

- ٦ -

وأخيرا فهناك وقوف لم يُتنبه إليه وهو الوقوف «بالأدبرة» . وقد حفلت العربية بعدد من الكتب التي تعرّضت للأدبرة ، وينبغي في مقدمتها كتاب «الديارات» لأبي الحسن علي بن محمد المعروف بالشاهشي (ت ٣٨٨) ومن الغريب أن تقاليد الوقوف لم تتغير جوهريا وإن كان يعبر عن الوقوف أحيانا «بالترول» . فهناك النداء للواحد وللثلاثي . وهناك الدعاء بالسقيا والرعيا . وهناك طلب الإقصار عن الملام .. الخ . وقد ينحرف الشاعر إلى تفرّيع بني حضارته ومعالمها على نحو ما قال مصعب الكاتب في دبر «عمر الزعفران» .

عمرت بقاع «عمر الزعفران»
بفنيان غطارفة هجان
وغزلان مراتعها فزادى
شجاني منهم ما قد شجاني
وبئوهم . وبوحننا . وشعيا
ذو الأحاس والصور الحجان
رضيت بهم من الدنيا نصبي
غنيت بهم عن البيض الغواني
أقبل ذا وألثم خد هذا
وهذا بعد سلس العنان
فهذا العيش .. لا حوض ونوى
ولا وصف المعالم والمغاني

وبصفة عامة . فشعراء الديارات فيهم جسارة . وخروج عن المألوف في تناول العورات . وبعد عن الزخرفة . وهم عادة بعد عصابة الوقوف يتغزلون في الغلمان . ويَجَدِّفون . وينجى في مقدمة الجذفين أبو نواس . كقولته «من قصيدة طويلة في «دبر فتي» :

أما والقرب من بعد النال
بمين فتي لئالاه عشيق
لقد أصبحت زينة كل دبر
وعبد مع جفائك والعقوق
وأذن عاشقوك إلى النصارى
من الإسلام طرا بالمروق !

- ٧ -

وما يحكم الأمر كله في نظرنا أن الحديث عن الظلال - بكل ما يمثله - كان ظاهرة عامة قد استشرت في كل العصور . وأنه كان وراءها - بالإضافة إلى ظاهرة التقليد والتأدي فيه - الإحساس بالغربة والاعتراب أو ما سميته بالزمن المفقود . فحياة الإنسان العربي لم تكن سهلة قبل الإسلام وبعد الإسلام . وفي الحقيقة لقد تحملوا من هذه الغربة وهذا الاعتراب ولكنهم لم يستطيعوا لها دفعا . ومن ثم كان هذا الغناء الحزين المتواتر الذي صار فيما بعد تقليدا قويا ..

عبر عنها بالحديث عن الأطلال حتى ولو لم يرها . وقد يعيش شاعر بين الأطلال ولا يحسن أنه في حاجة إلى الحديث عنها . . . وإذن فدعوة أبي نواس لم تكن من الناحية الفنية ضرورة حتمية ، وبخاصة وأنها لم تُعد أن تكون محاذاة للشعر القديم ، والمحاذاة أخطر من التقليد . وذلك أننا كنا نفهم أن يدعو إلى نوع جديد من الشعر . وأما أن يحافظ على خباياكل القديمة للقصيدة . مستبدلا ديباجة بأخرى . وأن يدعو إلى الحديث في موضوعات لا تستطيع أن تحرك نفوس الجميع . فذلك ما لا يمكن أن يعتبر خلقا جديدا «^(٣٢)» . والمسألة عندنا تتخطى كونها ديباجة توضع مكان ديباجة . ذلك لأنها كانت حالة نفسية وحياتية تتصل بالغربة «^(٣٣)» الطويلة . والاعتراب للإنسان العربي في مسيرته الحضارية . ثم تحولت بعد ذلك إلى أدوات فنية استعملها الشاعر القديم بمهارة . ولا بأس من أن يستعملها الشاعر المعاصر للتعبير عن غربته المكانية واعتزابه النفسي . بل إنها منسجمة بالفعل عند البعض في الشعر المعاصر بطرق جديدة مضمرة بالرمز والأسطورة .

- ٥ -

.. ثم نلح من المفيد أن نذكر أن الوقفة عند شعراء التصوف قد فُتِرت فقرة روحية كبيرة بالمقدمة . على حد ما نعرف مثلا من شعر السهروردي . وابن عربي . وابن الفارض . فهم يذوّبون ذواتهم في الذات العليا ثم يكادون ينكرون ذواتهم .. بعد ذلك . فالظلال عندهم بصفة عامة «مكان للتجلى» . والحبيب عندهم هو النبي عليه الصلاة والسلام . وقد يريدون بالحبيب كما يرى البوريني ذات الخالق . لأنه تعالى أحب أن يعرف فخلق . فالخلق منه ناشئ عن المحبة . وحيث أحب فخلق فهو الحبيب المخلوق . والطالب المطلب . أما المدامة عندهم فهي المعرفة الإلهية والشوق إلى الله . المهم أن يكون هناك كما يقول القشيري في رسالته : محو المحب بصفاته وإثبات المحبوب بذاته !

وقريب من هذا اهتمام كثير من شعراء الشيعة بعنصر الظلال . لأنه يتفق أساسا مع غربتهم واعتزابهم وطبيعتهم المخزونة في كثير من العصور . وإذا كان الكمي قد بكر بالدعوة إلى نبذ الأطلال فقد كان ذلك لهدف أكثر حدده بقوله :

ولم تلهني دار ولا رسم منزل
ولم يطررني بنان مخضب
ولكن إلى أهل الفضائل والنبي
وخير بني حواء .. وأخير يطلب :
بني هاشم رهط النبي فإني
بهم ولهم .. أرضى مرارا وأغضب !

وإذا كان الشعراء قد «تواجدوا» على أماكن بأعيانها . وبخاصة شعراء المذاهب النبوية كالبوصري وشوقي . فإن الشيعة بصفة خاصة يتواجدون على «البقيع» لأنه يضم عظام الأئمة .

الصبابة . وإذا رجعنا إلى وصية أبي تمام للبحرئى نجد أنه يقول له : ..
فإن أردت النسيب فاجعل اللفظ رقيقاً والمعنى رقيقاً . وأكثر فيه من
بيان الصبابة . وتوَجَّع الكآبة . وقلق الأشواق . ولوعة الفراق .
والتعلل باستنشاق النسيم . وغناء الحمام . والبروق اللامعة . والنجوم
الطالعة . والتبرم بالعذال والعوازل . والوقوف على الطلل
الماحل^(٣٨) . وقد ربطوا ربطاً محكما بين الحب ورقة الشعر فقبل : ترى
رقة الشعر أكثر ما تأنيك من قبل العاشق المتيم . والغزل المتهاونك . فإذا
انفتحت اندمائه والصبابة . وانضاف الطبع إلى الغزل . فقد جمعت لك
الرقعة من أطرافها^(٣٩) .

- ٨ -

والآن يأتي دور التشبيب الذى يحى في المقدمة ..

وفي تصورنا أنهم ماثنوا به بعد الحديث عن الطلل عادة إلا ليقولوا
بانتصار الحياة على الموت ، والاجتماع على الشتات ، وإلا ليعبروا عن
اللهفة على اللقاء « بالمرأة الضائعة » بعد أن طوحت بهم الحياة داخل
الجزيرة ، وخارج الجزيرة بحكم البيئة وبحكم العقيدة . صحيح أن
الحب عندهم كان حالة مجردة . وكان يتعدى عادة الذات إلى
الموضوع ، ولكن الإنسان العربى عانى الكثير من البعد عن المرأة العربية
بالذات ، وسرى في شعره كثيرا من التجارب المحبطة ، ذلك لأنه لم
تكن لها مقدمات سليمة .

وابتداء يلاحظ أن المقدمة الغزلية نشأت متأخرة إلى حد ما عن
المقدمة الطللية ، وإذا كانت المصادر تذكر أن « ابن خدام » كان أول
من بكى الديار ، فإنها تقول إن المهلهل كان أول من شَبَّ في أول
القصيدة . والملاحظ أنه مع أن البدء بالطلل كان حقيقة ، فإننا لانعدم
نصوصا تقدم الحب . وعلى كل فقد مر بنا أنها على الحقيقة ممتزجان
لامتعاقبان ، وأنها مع كونها في الظاهر متناقضان إلا أنها متكاملان ،
ومتشابهان من حيث كونها طريقتين في النظر إلى الأشياء^(٤٠) .

وإذا كنا لم نختلف حول مصطلح الطلل ، فإننا نجد أنفسنا هنا أمام
ثلاثة مصطلحات هي الغزل ، والنسيب ، والتشبيب . وإذا كان ابن
رشيق قد رآها جميعا بمعنى واحد ، فإن هناك من ارتاح إلى أن الغزل هو
اللهث والعدو وراء النساء ، والاشتهار بموداتهن عن تفاخر وعبث لا عن
صدق وصبابة . وأن النسيب هو إظهار التباريح التى تنزل بالشاعر من
جرا علاقته ، وإضفاء الرقة على ما يقول ، أما التشبيب فهو قصد
الشاعر إلى المرأة في مطلع القصائد والوقوف على الأطلال ومساءلتها .
ومن ثم سنختار لما نحن فيه مصطلح التشبيب لوقوفنا على عدد من
الشواهد المرشحة لهذا^(٤١) .

- ٩ -

ولا يفوتنا أن نذكر أن العرب قد أسرفوا في جانب الحب إسراف
كبيرا . بالحق القليل وبالزور الكثير . .. قال بعضهم - أظنه عبد الكرم
النهشل : « العادة عند العرب ، أن الشاعر هو المتغزل . هو المتهاون .
وعادة العجم أن يجعلوا المرأة هي الطالبة والراغبة المخاطبة . وهذا دليل
على كرم التحية في العرب وغيرها على الحرم »^(٤٢) . وما أكثر النصوص
التي تعرضت لهذه القضية ، والتي تخرج منها بأن الحديث عن النساء
ضرورة في الشعر^(٤٣) ، وبأن المطلوب من الشعر هو الرقة وإظهار

وقد كان التشبيب طبعيا في أول الأمر في مجتمع لا يضغط بالعمل
وعلاقات العمل على الناس . وحين كانت تأتي أوقات ربيعية تحمل
الناس على المرح . والبحث عن السعادة . ومن المفيد أن نغير مذهبنا
عن الصحراء - وبخاصة نجد - فهي في بعض الفترات الزمانية تتحول
إلى بقع خضراء مشرقة . وإلى أزهار متعددة الألوان . وهناك من
الأزهار والأشجار ما لا يوجد إلا بها . وقد كان هذا إطاراً جمالياً يحرك
مشاعر الناس . .. ثم كان تحول التشبيب بعد ذلك إلى رمز للخصوبة
واحيوية . ثم كان تحوله إلى تقليد فنى ! .. وإذا كان الدكتور داود سلوم

لما رأت «سائبدماء» استعبرت
لله در اليوم من لامها
تذكرت أرضاً بها أهلها
أحوالها فيها وأعلامها

لم يكن يقصد من «بنت عمرو» غير نفسه^(١٢) . كما أن الشفري
لم يكن يقصد من الجارة غير نفسه في قوله :
تببت بعقد الثوم نهدي غبوقها
لجارتها إذا المديسة قلت

ثم أن «أسماء» في معلقة الحارث بن حلزة كانت شخصية وهمية .
وبالإضافة إلى هذا «فهند» لقب جرى على بنات ملوك المناذرة مدحا
وذما . وهذه «النار» التي أوقدت هي النار التي أوقدت في موقعة
«خزازي» . وهي واقعة انتصف فيها عرب الشمال من عرب الجنوب .
ثم أن اسم «هز» - مع غثائه - وجد بكثرة في الشعر . ولعله إحياء لثناء
لن صفات خاصة . فقد قالوا مثلاً :

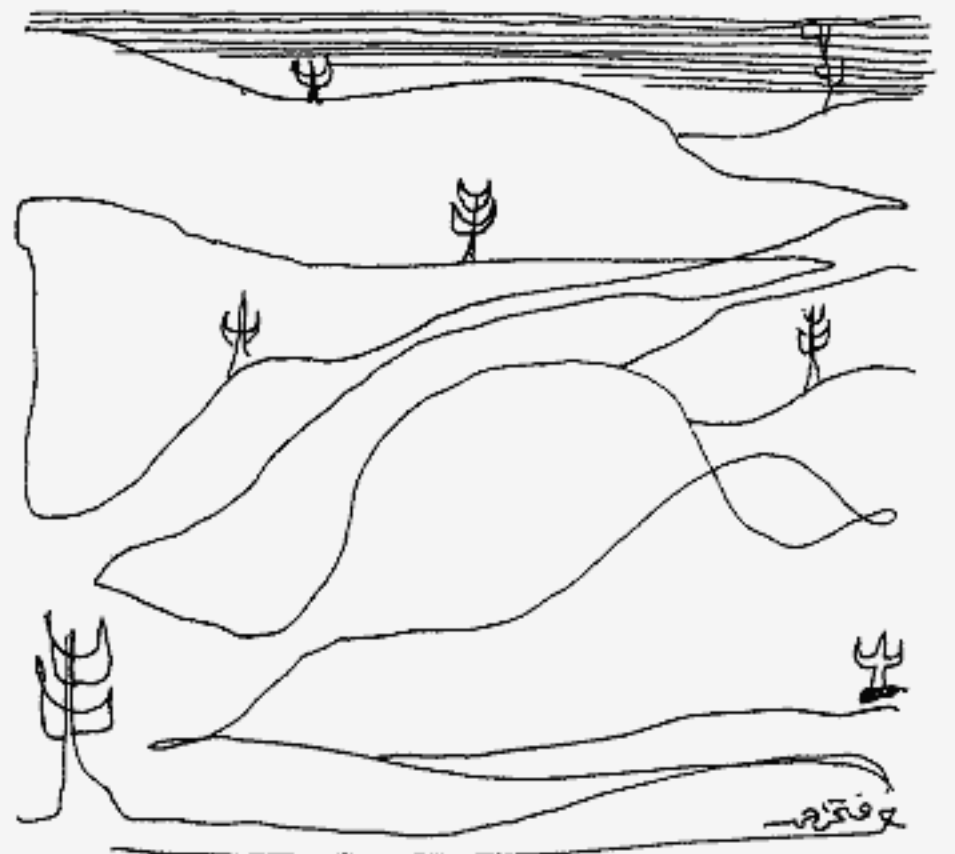
ودع هريرة إن الركب مر نخل
وهل تطيق وداعاً أيها الرجل
أصبح اليوم أم شافتك هر
ومن الحب جنون مستمر
(و) وهر تصيد قلوب الرجال
وأقلت منها ابن عمرو حجر

ونحن لا ننسى أن نذكر أن «سعاداً» التي وصفت هذا الوصف
الشعر الذي يقول :

هيفاء مقبلة عجزاء مدبرة
لا يشتكي قصر منها ولا طول

لم تكن واحدة «بعينها» وإلا كان الأمر تشهيراً بامرأة بعينها أمام
النبي . فهي لم تكن إلا رمزاً لحالة مجردة من حالات الجاهل الإنساني .
.. وفي فترة العصر الأموي بصفة خاصة رأينا التشبيب يقتحم عالم
السياسة على نحو ما فعل عبدالرحمن بن حسان برملة بنت معاوية . وما
فعل العرجي بخيداء أم محمد بن هشام . وعلى نحو ما فعل عبدالله بن
قيس الرقيات بعاتكة بنت يزيد . بل إنه لم ينس التعريض الحق
والذكي في الوقت نفسه بالخليفة عبد الملك الذي كان متغير القم وكان
في يده دائماً ربحان أو تفاحة أو صيب يشمه .

بشر الظبي والغراب بسعدى
مرحباً بالذي يقول الغراب
قال لي : ان خير سعدى قريب
قد أتى أن يكون منه اقتراب



يقول : «إنه يبدو أن الشعر العربي الذي يأتي في أول القصائد بقايا تراث
ملحمي في ملاحم ما قبل التاريخ عند الساميين . حيث كان الشاعر
يقدم صلته للآلة قبل الشروع في القصيدة . ثم كان أن تحولت البداية
- عن طريق التدهور - والطفرة - إلى الغزل في المرأة» . فإنه قد نشرت
منذ فترة دراسة هامة لا تبعد عن هذا . ذلك لأن الشعر قبل أن يصبح
فناً واقعياً كان أدعية وصلوات . وقد استقرت هذه البدايات . في قرار
عريق من نفس الشاعر . ويعتبر هذا من الأمور الطبيعية بالنسبة للإنسان
القديم الذي كان يخطط لمعبده . ثم إن الشاعر القديم كان ملحقاً بخدمة
الآلة في الهياكل . وقد كانت الهياكل صخوراً وأحجاراً وخياماً . فإذا
رحلت القبيلة تركت كل هذا والتفتت إليه . وإذا مر أحد وقف
واستعير . ومن ثم نشأ الارتباط المترج بالجلال والقداسة . ومن المعروف
أن المعبد الوثني القديم كان يضم فيها يضم «طائفة الآلهة الثانوية» . وربما
كانت على صورة المرأة . كما كان يضم عاملات ملحقات بخدمته . وقد
نذكر أنفسهن لكهان المعبد وسدته ومنهم الشعراء . ونحن نعرف أن
الإسلام حين جاء أخذ ثورة كان سببها نسوة في بيوت الأصنام . فإذا
لم تكن الأسماء المتعددة التي تتردد في المقدمات الطللية في صورة من
صور الرهبة والحب الغامض تعود لآلات وقديسات فهي تعود لهذه
الأنماط من النسوة اللواتي كان الشاعر يلقي لديهن الخطوة باعتباره أحد
العاملين في الهيكل . ومن ثم يكون من الطبيعي عند وقوفه على بقايا المعبد
أو بقايا الهيكل أن يذكر آفته مع محبوباته من القديسات والعاملات .
ومن هذا المنطلق يمكن القول بأن كثيراً من الصور الشعرية التي تدخل
فيها الشمس والغزال والزهرة لها صلوات بطقوس كانت معروفة في عقائد
الجاهلية^(١٣) . على أنه يمكن القول بأن التشبيب في المقدمة كان يتخطى
الحقيقة إلى الرمز . فأسماء النساء لم تكن تعني أسماء بأعيانها . فثلاً عمرو
بن قبيصة - صاحب امرئ القيس في رحلته إلى قبضر - حين يقول :

قد سألتني بنت عمرو عن ال
أرض التي تنكر أعلامها

وقد يكون التشبيب للتضليل عن المعنى المراد . على نحو ما نعرف من قصيدة السهري بن بشر العكلى التى أولها :

ألا حى لىلى إذ ألمّ لمامها
وكان مع القوم الأعادى كلامها

فلى لم تكن عنده - وهو فى السجن ينتظر القتل - غير الخربة^(١٢١) . وقد يكون صدى لعبادة قديمة . على نحو ما نجد عند العذريين : فمن المعروف أن « بنى عذرة » كانوا سدنة « لود » بالمكان المسمى « دومة » .

•• ويمكن القول بأن التشبيب فى المقدمة كان نوعاً من « المناجاة الذاتية » التى يعبر فيها الشاعر عن نفسه حين يجد أنه محاصر بالليل وبالمسوم . وحين يجد أمامه الطريق طويلاً ومملاً . وحين يجد نفسه منساقاً إلى استرجاع ذكرى أحبابه . فهو هنا يحقق غرضين أولهما أنه هيج شعوره . وأذكرى مشاعره . وشد نفسه كوتر مرهف . وفى مقدمة الموفقين فى هذا جرير . والغرض الثانى أنه يستهوى السامع بعواطفه ومشاعره . وهذا النوع من التأثير لا يقتصر على السامع وحده . وإنما يشركه فيه القائل . إذ تأخذه نشوة تنسبه نفسه . وتجعله يرقى إلى الجو الذى خلقه بموسيقى المقدمة . وما تفضسته من معان ومشاعر^(١٢٢) . وفى ضوء هذا يتحقق القول الذى يقول بأنه لو لم يكن الناس قد سمعوا الكثير عن الحب لما قدر لهم أن يحبوا !

قلت : أتى بكون ذلك قريباً
وعلى به الحصون والأبواب
حبذا الرم ذو الوشاحين والقصر
الذى لا تناله الأسباب
إن فى القصر لو دخلت غزلاً
موصداً مصفقا عليه الحجاب
أرسلت أن فدتك نفسى فاحذر
شرطة هاهنا عليك غصاب
أقسموا إن لقونك لا تطعم الماء
وهم حين يقصدون ذئاب

قلت : قد يغفل الرقيب وتغفل
شرطة أو يحين منها انقلاب
.. لا أشم الريحان إلا بعينى
كرمياً .. إنما تشم الكلاب !

ولئن نعرف أن عبد الملك بن مروان حين سمع حديثاً عن « لىلى » من الشاعر ابن المولى عرض عليه أن يزوجه . فما كان من الشاعر إلا أن قال : ما لىلى التى أنسب بها إلا قوسى هذه أسبها لىلى لأن الشاعر لأبداً له من النسب .

ولكن هذا الاحتشاد للمرأة قد خفت جانب منه فى العصر العباسى . ذلك لأن المرأة - وقد كانت فى أكثر عوالم الشعراء أجنبية - قد هانت على الكثيرين . واختفت أهالات من فوقها .

وقريب من هذا أن « ابن الرومى » قد جعل التشبيب قبل الهجاء :

ألم ترائنى قبل الأهاجى
أقدم فى أوائلها النسب
لنحرق فى السامع .. ثم بتلو
هجائى محرقاً يكوى القلوبا

وقد سار الشاعر « أحمد نسيم » فى العصر الحديث على هذا السبيل^(١٢٣) .

.. وقد يكون التشبيب « جواز مرور » لما يريد أن يصل إليه الشاعر . على نحو ما نعرف من « يزيد بن زبى » الذى صور حاله مع هشام بن عبد الملك . فقد كان منقطعاً للوليد بن يزيد . فلما أفضت الخلافة إلى هشام ذهب ليمدح . فلم يقبل عليه . فقال :

أرى سلمى تصدوما صدودنا
وغير صدودها كنا أردنا
لقد بخلت بنائلها علينا
ولو جاءت بنائلها حمدنا
وقد ضمت بما وعدت وأمت
تغير عهدنا عما عهدنا

وبصفة عامة نرى أن التشبيب كان بكثرة من « وصف » المرأة . وكان يؤكد انوصف الحسى للجمال . فقد وقفوا على كثير من الأعضاء . وأكثروا فى الشعر القديم بصفة خاصة من الحديث عن الشعر والعينين والشفاه واليشفرة . وقد كان الشاعر فى تعرضه لكل هذا يقدّر بينه أحياناً وبين روضة من الرياض المعشبة مثلاً . فبنساق فى الحديث عن الفروض . وينسى أصل الموضوع . وبصفة عامة فقد كانوا - وبصفة خاصة فى الشعر القديم - يركزون على التشبيه . وقد كان التشبيه فى الغالب يحجز عواطف الشاعر . ويمتصها من الاسترسال فى النشوة .

والانطلاق ؛ ذلك لأن الدوائر تغلق حينما تتم الأركان المعروفة للتشبيب . ولأنه عادة كان يتم رسم أجزاء الحبيبة كوحيدات من عناصر كثيرة في تصميم زخرفي زاعق ثم إنهم لم يطلقوا قوة الخيال في التشبيب باعتباره قوة خالقة ؛ ذلك لأن الذي كان يهمهم هو استقصاء أجزاء الصنعة وهو التجزئة والزخرفة^(٤٧) ، بالإضافة إلى دور التصنيع بعد حقبة من الزمن . فإذا وقفنا مثلاً عند امرئ القيس وجدناه يشبه الحبيبة بالمهاة والظبي . والشعر بعذق النخلة ؛ والخصر بالزمام ، والقمم بالأقحوان المفتوح . والساق بأنبوبة السقي ، والوجه بمنارة الراهب ، واللون ببيض النعام .. الخ . ومثل هذا يقال عند كثيرين كابن المعتز . ثم إن رغبتهم في « الترف المفقود » قد لونت نظرهم إلى المرأة بعيداً عن قضية الصدق في العمل الفني ؛ فهم يتكلمون بحرارة عن المرأة البدنة ، البيضاء ، الغراء . الغراء الفرعاء المصقولة العوارض . بشرة المتجرد ، تؤوم الضحى . التي يوجد فتي المسك فوق فراشها ، والتي نطأ الخزولاً تكرمه ، والتي تطيل الذيل بحيث يجر على الأرض ، والتي لها معاصم لم تضرب على البهم بالضحى عصاها .. وفي الوقت نفسه لانغص تماماً من قضية التشبيب متى ما أدركنا علاقة التشبيب بالمعتقدات ، خاصة إذا كنا نعرف أن النخلة - وهي مما يشبه به - كانت تعبد في نجران . ومثل هذا يمكن أن يقال عن التشبيب بالغزال وبالشمس ، وبالقمر .. الخ

ومع أنه كانت توجد فروق ضئيلة في النظرة إلى المرأة في العصور المختلفة إلا أن هذه « المرأة الأنموذج » لا نخطئها عند الكثيرين ؛ فقد كان هم البعض إظهار البراعة ، والتفنيد عن الشاعر ، والرغبة في « الترف المفقود »^(٤٨) ، ومع أن الجمال ليس أنموذجاً أبدياً أو قانوناً مسبقاً لا يتغير . بل إنه « يمكن إعداده » ، إلا أن هذا « الأنموذج » ظل إلى حد كبير مسيطرًا في كل العصور على أكثر الشعراء .. وإن كنا نستثنى هنا إلى حد ما الشعراء الصعاليك ، والشعراء السود ، وشعراء بعض الفرق الإسلامية - كالحوارج والمعتزلة - بالإضافة إلى الشعراء العذريين ، فهؤلاء في الغالب قد خرجوا على هذا القالب أو أحدثوا فيه شقوقاً على الأقل ! على أن الملاحظ بصفة عامة أنهم اهتموا بالجسد الإنساني - بل بكل ما يذكرك به - في كل حالته . فكانهم أحسوا بأن شعورنا بالجمال - والطبيعة والفن - يرتبط أبداً بشكل جسمنا - وبطريقة حركة أجزاء هذا الجسم . وهكذا يمكن القول بأن القصيدة - في أكثر حالاتها - كانت تتحول إلى امرأة تبالغ في إظهار زينتها . ثم إننا إذا بحثنا عن التوازي والتناسق في الجسد الإنساني نجد أن جسم الإنسان - كما لاحظ باسكال - متناسق أفقياً . وإذا كنا نعجب ونشعر بالسرور إزاء الألوان أو الأوزان فذلك لأننا نحمل في جنباتنا دقات فردية أو ثلاثية - دقات القلب والرئتين . ثم ليس الجهاز القياسي الذي يوجد في جسمنا هو الذي ساعدنا على تقسيم بيت الشعر عند قراءته . والذي ينظم أحجاسه وعدده ؟ ثم ألا يتعين على المنحنيات والنسب لكي تكون متناسقة أن نأخذ في الاعتبار - ولو بشكل ما^(٤٩) - شكل جسمنا ؟ وهذا ما يصرخ به التشبيب . وبصفة عامة فالملاحظ أنهم اهتموا أولاً بمناط الخصب في المرأة . وبما يذكر بها . ثم اهتموا بصفة خاصة بما يسميه علماء الجمال « مثلث الوسط المقلوب » حيث تحتل العين ثلث المثلث . وحيث يمثل القم القمة المقلوبة . بحيث تكون الملامح في حالة « اللانقباض

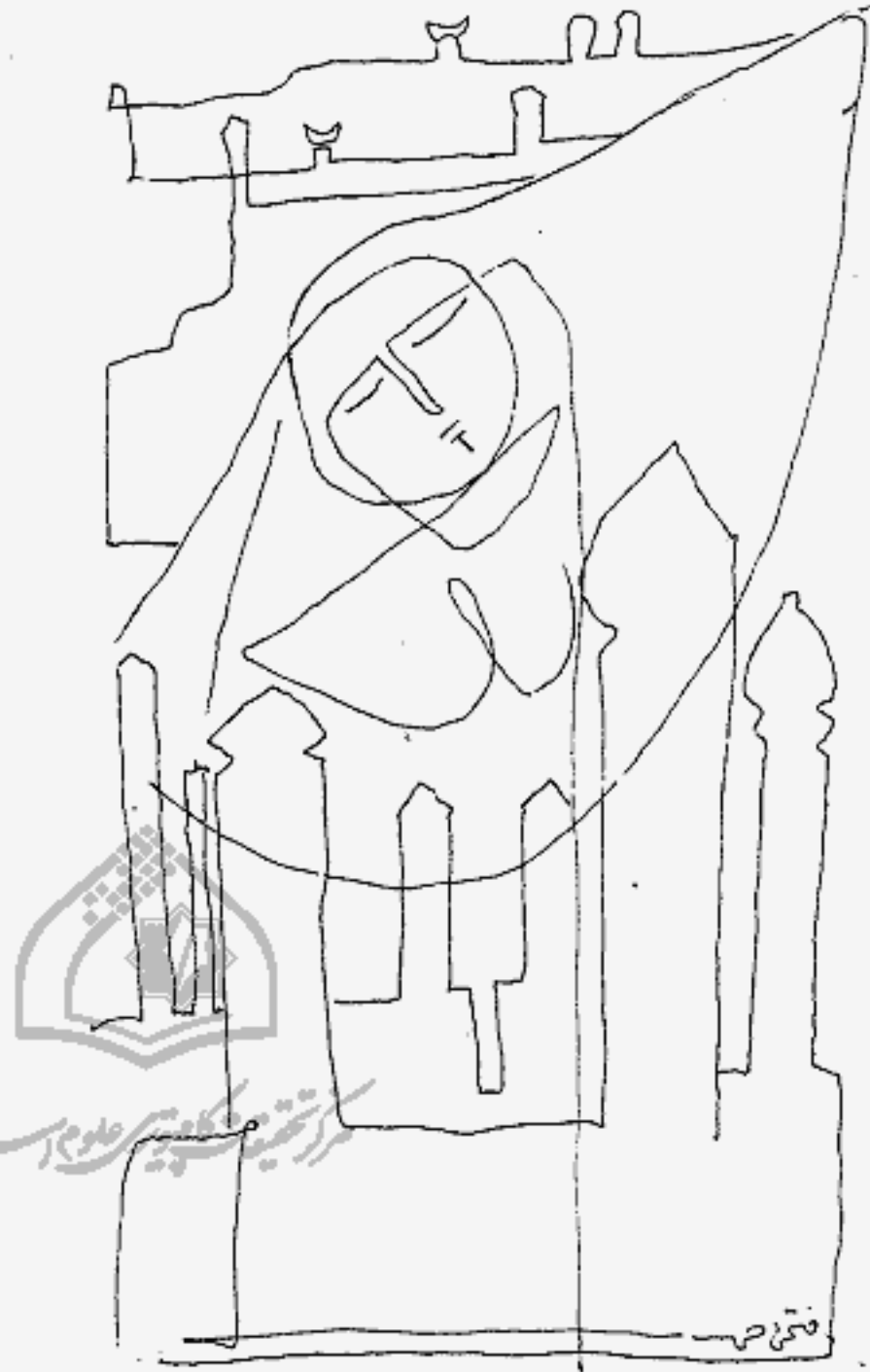
تذكرنا المقدمة بالفصل الأول من المسرحية - وإذا كان الفصل الأول يقدم عادة أشخاصاً فإن المقدمة تقدم عواطف . وتشي بأفكار خاصة . ثم إننا نعرف أن الشاعر لم يكن يفقد قصداً إلى « المدح » وإنما يتكأ على مساحة المقدمة . وقد تنبه لهذا عدد من الممدوحين وضافوا به .

تذكرنا المقدمة بالفصل الأول من المسرحية - وإذا كان الفصل الأول يقدم عادة أشخاصاً فإن المقدمة تقدم عواطف . وتشي بأفكار خاصة . ثم إننا نعرف أن الشاعر لم يكن يفقد قصداً إلى « المدح » وإنما يتكأ على مساحة المقدمة . وقد تنبه لهذا عدد من الممدوحين وضافوا به .

من الشعراء المحسوبين أساساً على التيار العربي . على نحو ما فعل مثلاً في فترة ما البحرى حين أحس بالاغتراب . ففي سينته ما يشي بهذا كله . فالاختلاف الذي ذكره مع « ابن عمه » لم يكن إلا اختلافاً مع حضارة . ومن ثم رأينا حين حضرت رحله « المصوم » يتجه إلى مدائن كسرى . ورأينا يكبر ما تبقى من « الأيوان » ، ورأينا على غير عادته يقول :

حلل لم تكن كأطلال سعدى
في قفار من الباس ملس
ومساع لولا الخابنة منى
لم تظفها مسعاة «عسر» و «عسر»

على أن ما يهمنا حقيقة من المقدمة هو هذه العلاقة الجدلية بين الغربة والاغتراب والزمن المفقود والإنسان . وهو هذا الحوار بين عنصرى العدم والوجود ، فقد أعطى هذا للقصيدة العربية نوعاً من الحيوية والحركة والروح الملحمي والاقتراب من بعض عناصر القصة .. ثم إن هذا كله ساعد على ما يمكن أن يسمى « بهمية القصيدة العربية » ، ذلك لأن الشاعر كان يحنش نفسه وعقلياً وحضارياً في المقدمة . ثم إن هذا كله ينعمق حين نضيف إليه عنصراً هاماً من عناصر المقدمة هو عنصر الرحلة - على الحقيقة وعلى الرمز . ثم يأتي بعد ذلك « التخلّص » - وهنا تظهر القصيدة عند الكثيرين ، ثم تسير في خيط نحيل يوصل للقيمة حين يكون الحديث عن الممدوح ، وحين يكون الختام بيت ساطع . ولو تأملنا المصور التامة . وتعدد الإيقاعات ، والتلون الموسيقي بصفة عامة ، لوجدناها عادة في مقدمات الشعراء الكبار ، حيث يكون التواشج والثور والرحابة . وحين تكتسب المقدمة أهمية كلما كان المرجح بين عناصر المقدمة طبعياً وحقيقياً في الوقت نفسه .



المهم أنه كانت على هذه المساحة تنشيط النفس . وتقذف بما يدور في أعماق الشاعر ، فإذا أصر الشاعر على كبح هذه المشاعر فإن ما في داخلها يظهر على هيئة رموز وإشارات وكتابات . والمثل الواضح لهذا هو المتنبي . فقدماته تعبر عن ذاته تعبيراً شديداً ، وأكثر ما يكون هذا في سيفياته وكافورياته . وإذا كان في الأولى يمزج نفسه بالبطل حتى ليغدو قناعاً يتكلم من وراءه الشاعر . فإن رأيه في كافور يظهر من أول قصيدة قالها :

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا
وحسب المنابا أن يكن أمانيا

وسواء علينا أغفر له هذا على حد ما نعرف من القاضي الجرجاني والتهالبي . أو أخذ عليه هذا عدد كبير نجي في مقدمتهم الواحدى شارح ديوانه . فالهمم أن المقدمة كانت مفتاحاً لنفسية الشاعر العربي في كثير من جوانب الحياة .. وأخشى أن أقول مفتاحاً لحضارته ! ومهما يكن من شيء فإنها كانت في المقام الأول موقفاً له من هذه الحضارة . فما أكثر الشعراء الذين تشبثوا بها باعتبارها ملمحاً حضارياً . وما أكثر الشعراء الذين أهدروها لعدم رضاهم عن هذه الحضارة . على نحو ما فعل مثلاً أبو نواس ، بل لقد كانت هناك مواقف تشي بعدد من المواقف المؤقتة لعدد

مع أن عنصر المقدمة التقليدي قد تخلخل ابتداء من العصر العباسي . إلا أننا نلاحظ أن الوقوف على الطلل والنشيب قد أحدثا نوعاً من « التماسك » في القصيدة العربية وبخاصة حين شغل الناس بعد الصنعة « بالتصنيع » و« التصنع » - على حد تعبير ابن رشيقي - وحين دخل الشعر في دائرة « الآراء » لا « الأهواء » ، على حد تعبير القدامى . وحين وجدنا عدداً كبيراً من شعراء الحضارة يسبحون في الرقة مسباحة شديدة . كعمر بن أبي ربيعة والقطامي والعرجي .. إلخ . وحين وجدنا عدداً من شعراء الشيعة والمتصوفة وبعض الفرق يشغلون بأفكارهم الخاصة . وباستعراض قدراتهم اللغوية والفكرية البحث بعيداً عن « جلال » البداوة القديم . ومن ثم رأينا عدداً من ردود الفعل الذكية في هذا المجال . فتلا حين شدد أبو نواس الخناق على المقدمة الضلعية - وله مقدمات رائعة ! - رأينا عدداً من معاصريه والذين جاؤا من بعده ينشثون بها . وحين رأينا يحاول أن يخلق بديلاً لها ليشغل به الناس . كما فعل ما يسمى في شعره « بالمواضع البغدادية » - وقد مر بنا الحديث عن الديارات - ورأينا أبا تمام مثلاً يعمل مع عدد من الشعراء على إمانة هذه « المواضع البغدادية » . وقد رأينا المقدمة التقليدية تصدح في شعر

مشعوذة ، وتركيبات مسحورة مطلسة ، واستعمالات شاذة ، على نحو ما نعرف مثلا من الفرزدق والمتنبي ، وخصوصا أن الشعر لم يكن يسلس لبعضهم إلا بعد عدد من الأبيات ، وانظر مطلع قصيدة لديك الجن يقول :

كأنها ما كأنه خلل الخل
... ما أوجه الحضر المستحسنت به
... كأوجه البدويات الرعابيب ؟
... حزن الحضارة مجلوب بنظرية
... وفي البدواة حزن غير مجلوب
... ابن المعيز من الآرام ناظرة
... وغير ناظرة في الحسن والطيب
... أفدى طباء فلاة ما عرفن بها
... مضع الكلام ولا صبح الحواجب
... ولا برزن من الحمام مائلة
... أوراكهـن . صقيلات البعراقب

ثم إننا نجد أن عددا من شعراء « الليونة والدمانة » مع إفراطهم وتفریطهم في إظهار عواطفهم . ومع إظهارهم « النوات » ، يتساندون - عامدين ! - على عناصر قديمة ، كالأهتـام الشديد بمجـزئات القصيدة ، والوقوف على الأماكن النجدية والحجازية بصفة خاصة ، وتسليـة الحيات بالنسيات القديمة .

وبصفة عامة يمكن القول بأن هذه العناصر القديمة هي التي أعطت قصائدهم نوعا من الإحياء والإبقاء . وخير من يستشهد به في هذا المجال هو « مهيار » - كما يؤكد الدكتور شوقي ضيف . وأكبر الظن أن البدواة في الغزل كان وراءها طرق الشيعة والتصوفة في التعبير عن الأماكن النجدية والحجازية ، وكأن هؤلاء كانوا يريدون بهذا الاتجاه إضفاء نوع من العبادة والقداسة على ما يقولون^(٥١) . وما يحكم الأمر في نظرنا أولا هو قضية المحافظة على القديم وتطويره في صورة مقبولة متوافقة مع عصورهم ، وهي قضية الاستعانة بعناصر صلبة بعد أن أفقدتهم الحضارة هذه الصلابة . ثم إن هذا النوع من الرسوخ العربي كان يجد صده عند المتنبي ، وكان في الوقت نفسه وسيلة من وسائل الشعراء غير العرب إلى الانتماء بل إلى التحدى^(٥٢) ، أحيانا . ثم إنه كان قضية من قضايا الإفادة من التراث ، ومن ثم تتحقق المقولة التي تقول إننا عندما نقول الشعر لا نستوحى القصائد المعاصرة ، ولكن نستوحى تاريخ الشعر ، فنحن إلى حد كبير نبدأ من الفن لا من الحياة ، ذلك لأنه لا يمكن أن نعيش الحياة ، ولكن لا بد أن « نعي » الحياة ، وهو ما يجيء في الأساس بالارتداد الذكي إلى الشعر !

المهم أن وحدات المقدمة تحولت بطريقة فنية إلى رموز للإسقاط والإدانة والمقاومة والتحدى . وقد أحسن عدد من الشعراء حين تحولوا إلى أقنعة .. وحين تكلموا من خلف هذه الأقنعة . ولعل ابن عربي يقرب لنا الصورة حين يقول « الرمز ليس من شأن الأمر فإنه يقابل البيان . وأصحاب الرموز رمزوا لأمرين : لتوقع الضرر أو لعدم الاحترام » .^(٥٥)

.. المهم أن المقدمة تحتوي على عناصر حيوية ، وأنها حين أصبحت قضايا مجردة تحولت في الأزمنة وفي النفوس ، وتشكلت بالعديد من الظروف ، ومن منا لا تحسه قضايا الغربة والاغتراب والإحباط والتعويض ، والعدم والوجود والزمن المفقود ، والنقى والأفراح القليلة المتاحة ؟

.. وعلى كل فقد التفت المحدثون من وقت مبكر إلى العالم الثرى بالمقدمة . وقد لجأ البارودي إلى هذا كقوله :

لما كان التشبيب عادة يتحول إلى حالة جمالية مجردة ، فإن المقدمة عند البعض كانت تتحول إلى مجرد إيقاع لغوي ونماذج موسيقي ، على نحو ما نعرف مثلا من أبي العتاهية والبحرّى ، وإلى استعمال كلمات غامضة

ولو كنت أدركت النواصي لم يقل

أجارة ببيتينا أبوك غيور^(٥٦)

وبصفة عامة فهناك عدد كبير من شعراء الشعر الحر يحمل للقصيدة تقاسيم ويعنون للقسم الأول بعنوان مقدمة . وإذا وقفنا مثلا عند بدر شاكر السياب نجد أنه كان يتلكأ في الكثير من قصائده على مساحة من الزمان والمكان والأساطير قبل أن يصل إلى جوهر القصيدة ، وقد يستخدم المطالع القديمة كقوله :

«بلينا وما تلبى النجوم الطوالع ،

ويبقى الشيتامي بعدنا والمصانع

وتأمل قوله في قصيدة المبني :

«عبون المها بين الرصافة والجسر ،

لقوب رصاص رقت صفحة النهر

وقد يبدأ قصائده الحرة بأبيات موزونة ، وقد يختمها كذلك بأبيات موزونة ، وقد يبدأ بمقدمات نثرية تعرف بالبطل^(٥٧) . والشاعرة فائزة الملائكة تقدم لكثير من قصائدها بالحديث عن بعض الأحداث . ومع أنها تخرج شعريا عن دائرة الحدث فإنها تصر على هذا النوع من التقديم^(٥٨) . أما الشعر الذي يقدم في الإطار القديم فعناصر المقدمة موجودة فيه بكثرة ، وبخاصة هذا النوع من الشعر الذي يلقى في المهرجانات .. وأخيرا .. فمع أن المقدمة كانت ضرورية في الشعر القديم ، كان هناك - بعد ذلك - من جرد عناصرها وأطلق جناحيها في العصور ، وبخاصة عند هؤلاء الذين لم يفصلوها عضويا عن موضوع القصيدة ، على نحو ما فعل الشعراء الكبار . غير أنه كان هناك عدد كبير من الشعراء المقلدين الذين لم يستطيعوا أن يسطروا على هذه المساحة من القصيدة ، والذين كذبوا على أنفسهم وعلى مستمعهم حين اجتروا أشكالاً قديمة . أما الشعراء الكبار فقد كانوا عادة يترعون المقدمة لأنفسهم ، وكانوا يقولون فيها الكثير قبل أن يصلوا إلى المدح ، وبخاصة أن بعضهم تنبه إلى أن المقدمة تخصهم ، كما أن بعض المدحون تنبه إلى أن الشعراء لا يصلون إليهم إلا بعد العديد من الأبيات ، وأنه حين يحى الدور عليهم يمدون الشاعر يهول بذكاء . وقد نستثنى من هؤلاء الشعراء الذين كانوا يمدون في المدح أنفسهم ، على نحو ما فعل أبو تمام مع المعتصم ، والتمني مع سيف الدولة . ولكن الملاحظ أنه حين انطفأت الحضارة والرجال صارت المقدمات رقشا منفصلا عن صلب القصيدة ، وصارت في الوقت نفسه منطفئة . ولعل أبا العلاء المعري -

وقد جاء بعد الدوي العربي العظيم - يضي لنا هذه القضية حين يقول في مقدمة «سقط الزند» إنه لم يطرق مسامع الرؤساء بالتشيد ولا طلبا للشواب إلا «على معنى الرياضة وامتحان السوس !» .

.. ومع أنه كان هناك من يقفز على المقدمة ، إلا أن الكثرة قد حافظت على هذا الطوق الذهبي ، وبخاصة حين أصبحت عناصر المقدمة مجردات ، ورموزا ، وحين أصبحت من وجهة نظرنا تعبيرا عن غربة الذات العربية واغترابها من جانب ، ومن جانب آخر كانت شدوا ببعض الأفراس القليلة المتاحة والمحاصرة بالإحباط والخوف وكل هذه الخطوط العريضة - مع الضرورة إلى التعميم - ظلت حية في الوجود العربي - على مستويات - قبل الإسلام وبعده .

إن البعض قد يتصور المقدمة تسلطا جاهليا على الإنسان الذي جاء بعد ذلك ، وكيف أن هذا لا يمكن تفسيره إلا في ضوء أنه استرجاع للجاهلية في الإسلام ، أو عودة الفردوس المفقود ، أو حين لحسن الأم ، أو - كما يقول - يونس - انبعاث للمثل القديمة في صميم اللاوعي بحيث يمكن القول بأن الوقوف على الطلل ليس عودة للجاهلية بقدر ما هو عودة إلى أعماق الرموز في تاريخ اللاوعي العربي ، في ضوء القول بأن الأطلال مرتبطة بالصحراء ، والصحراء رمز كياني في أعماق النفس العربية^(٥٩) .

لقد وضحنا أن الظواهر الأدبية يمكن أن تتكرر على نحو ما ، وكيف أن هذه الظاهرة الجاهلية قد فرغت إلى حد كبير من مضمونها القديم ، وكيف أن العلاقات بين عناصر المقدمة - وبخاصة عنصرى الطلل والتشبيب - كانت علاقات جدل لا علاقات تناقض ، وهذا هو الذي أعطاها الحيوية ، والقدرة على البقاء ، بل جعل المساحة التي تتحرك عليها المقدمة هي أنصر ما في القصيدة التقليدية . وبخاصة ما يتصل بالطلل والتشبيب .

.. وأخيرا فالقضية أساسا تتصل بأمور جوهرية في الحضارة العربية ، كالتقسيمات الاجتماعية ، والتدافع السياسي ، وطبيعة الإبداع في هذه الحضارة التي لا تسير قفزا وإنما زحفا ، بل بطبيعة التجريد في هذه الحضارة ، واختيار الشكل الغنائي للتعبير عن كل ما بهم الإنسان العربي .. ومن قبل هذا كله بنفسية الإنسان العربي الذي حافظ إلى حد كبير على هذا الكيان - حقيقة ثم رمزا تقليدا فنيا . وحين فجره تساقطت شظاياه على ما يقول الآن من شعر .. حتى على الشعر الحر .

■ هوامش

- (٤) مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي . د . حسين عطوان ص ٢٠٥ . ٢٠٦ وهو يربط بين هجوم الفرزدق على مقاصده وبين غلظة قلبه .
- (٥) الشعر الأندلسي . ترجمة د . حسين مؤنس ص ٨٧ .
- (٦) تأمل مثلا قول الجاحظ في البيان والتبيين ١ / ١١٦ : «ولكن في صدر كلامك دليل على حاجتك . كما أن غير أبيات الشعر البيت الذي إذا سمعت صدوره عرفت قائمه .. ولكل في صدر يدل على عجزه . وتأمل ما جاء في الأغاني ١٩ - ٥١ كان دجبل يعرض شعره على مسلم بن الوليد فيقول له : إياك أن يكون قول ما يظهر لك ساقطا فتعرف به ، ثم لو قلت كل شيء جيدا كان الأول أشهر منك . وكنت أبدا لا تزال تعبر به .

- (١) الإحساس بالجمال جورج سانتانا ، ترجمة د . محمد مصطفى بدوي ص ١٧٩ .
- (٢) كيف تنفق الموسيقى . إرون كوبلاند . ترجمة محمد رشاد بدران ص ٢٥٨ وما بعدها .
- (٣) المجلد ١ / ٢٣١ وقد نصح ابن رشيق الشاعر بأن يتجنب : ألا ، وتخليل ، وقد ، فهي من علامات الضعف «والثكلان» ، وقريب من هذا ما جاء في الصناعات للصكري ص ٤٣٣ . وبصفة عامة فقد طالب النقاد الشاعر في المقدمة ألا يقول كلاما يتطير منه أو يعاقل ، أو يستعجى ، أو يكثر من التفرل ويقل في المدح . وهي في مجموعها لا تخرج عن كونها إما ملاحظات وإما نصائح - انظر مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهل د . حسين عطوان ص ٢١٠ وما بعدها .

(٢١) محاضرة أقيمت في نادي الثقافة الألماني بالقاهرة ، وانظر مجلة المعرفة السورية السنة الثانية العدد ٤ عام ١٩٦٣ - مقال الوجودية في الجاهلية -

(٢٢) روح المصير - د. عز الدين إسماعيل ١١ وما بعدها .

(٢٣) دراسات قبة في الأدب العربي د. عبدالكريم الباقى ٢٢٨ وما بعدها .

(٢٤) المصداق ٢٢٦/١ .

(٢٥) لقد كان الشاعر العربي دائما مستظارا منزعا حتى وهو في أكبر المناصب . تأمل قول عبدالرحمن الداخل في الأندلس حين رأى نخلة .

تبدت لنا وسط الرصاصة نخلة

تناعت بلوحي الغرب عن بلد النخل

فقلت : شيبى في التشرب والنوى

وطول التشنج عن بنى وعن أهل

نشأت بلوحي فت فيها غريبة

فلك في الإقصاء والنشأى مثل !

(٢٦) المنازل والديار - تحقيق مصطفى حجازي - ط المجلس الأعلى للشئون الإسلامية .

(٢٧) طوق الحمامة ٧٠ ط القاهرة ١٩٧٠ .

(٢٨) نستقى من هذا عددا محددا من القصائد ، فنقول أشجع السلى في الرشيد حين بنى قصر له في الرقة - ٣١/١٧ -

قصر علبه بحسه وسلام

ألف علبه جهلها الأيام

قصرت سقوف المزن دون سقوفه

لبسه لأعلام الهدى أعلام !

(٢٩) من الملاحظ أن الفريجات التي وجهت لهذا التقليد كانت من غير العرب كبشار وأبي نواس ، فإذا كان الكلب سيقا فلهذا شيبى أكثر . على نحو ما تعرف من بانيته المشهورة ، وإذا كان المتنبى قال :

كُلْتُ الكلب أعظمها ربوعا

والأفاسقها ألم النقباء .. الخ

وإذا كان قد قال :

إذا كان مدح فالنكب المقدم

أكمل فصيح قال شمرا من

فلأن هذا يتصل بمجالات نفسية وبمواقف مزقة من الحياة . وللدكتور محمد حسين هيكل وجهة نظر جلاها في .. منزل الوصى ط ٦ ص ٢٦٩ فقد قال تعليقا على قول أبي نواس :

قل لمن يسبكي على رسم دوس

والفسا ، ماهر لو كان جلس !

كنت أشارك صديق في الإعجاب بهذا البيت . وبدقة النكته . وبالتكلم اللاذع فيه . فلما خرجت إلى النجم ثم إلى شرف وإلى وادى قاضية . ورأيت القوافل منجعة صوب المدينة . ورأيت إبلا تنقطع عن القافلة وتسير فرادى وعلى هون ذكرت هذا البيت من شعر أبي نواس . فهذه البداية المترامية الأطراف يرغل أهلها البدو من مكان إلى مكان . يضربون خيامهم إذا نزلوا ، فإذا ارتحلوا درس وسمهم . ليس فيها معنى أبعد للشوق وللحنين من هذه الرسوم الدوارس . كانت إلى أمس عامرة بمن جاء إليها . هذا السائر على بحيره بحث مطبته من بعيد وقد يراه الشوق إلى محبوبته وها هو ذا يراها اليوم غلاء تحلل أهلها ولم يتركوا بعدهم أثرا . ماذا تراه يصنع وقد ذهب ليله في لقاء المصير .. من عيون قصائد الشعر الفرنسي ، للامارتين ، قصيدة البحيرة . وأبدع ما فيها تحنان الشاعر لأيام كانت غنى فيها محبوبته إلى شواطئ هذه البحيرة . بحيرة لجان . فتقف معه عندها . ويستلهمان معا . وتوصي إليه هي مزيدا من التنازع بجلها . والبادية والرسم الدارس فيها . والحنين إلى من تركوا وراهم هذا الرسم حين ارتحلوا . والشعر بما خلقوا وراهم في قلب الحب من لوحة . لا يقل في بياض روعة الشعرية عن البحيرة . فإذا تحدث بعد ذلك عن الرسوم الدوارس من لم يشهد بها . بل تحدث عنها مقلدا . فقله في ذلك كمثل من يتحدث عن البحيرة مقلدا ، لا مارتين ، ما غير أن يشعر بشعره . أما وحى البداية البديعة في صفاء جوها . وروية سمها . روح رمها . وتناجى حضائها وجباها . فما يلهم الشاعر الصادق العاطفة حيون الشعر وغرر الصور والإحساس والمعانى .

(٧) مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي ص ١٠٩ .

(٨) تأمل قول ابن الأثير في المثل السائر ٩٦ / ٣ : وأما إذا كان القصيد في حادثة من الحوادث ، كفتح معقل ، أو هزيمة جيش ، أو غير ذلك ، فإنه لا ينبغي أن يبدأ فيها بقول ، وإن فعل ذلك دل على ضعف قريحة الشاعر وقصوره عن الغاية ، أو على جهله بوضع الكلام في مواضعه .. وقد امتدح المقاد ذوق أبي تمام في مفتحه :

السيف يصدق أقباء من الكتب

في حسنه الجحد بين الجحد واللمب

ومن قصائد الرثاء التي اختصت بالغزل والتحديث عن الظلل قول المهلهل في أحبه كتيب :

طفلة - ما لبنة الخلل - بضاء

المعوب لنيفة في المساق

وقول زهير في رثاء هرم بن سنان :

هاج القفود مملوك فرم

قصر يذى المضطرب كالرثم

(٩) مجلة الشعر - العدد الرابع عشر - إبريل ١٩٧٩ - الشعر الجاهلي لجوستاف فون جرنباوم - تعريب د. عبد الله أحمد المهنا .

(١٠) الشعر والشعراء تحقيق محمود شاكر ٢٠/١ . وعلى الرغم من أنه بدأ ما قال بقوله : سمعت فإنه التزم هذا الرأي وقرع عليه . المصد : جميع صمود ، وهو ما يقام عليه الخباء . والمراد البدو . ويلاحظ أنه نظر إلى الشعر من دائرة المدح .

(١١) العدد ١٣٧/١ وما بعدها . ونحن لا ننسى هنا ملاحظات ذكية أوردها ابن سلام الجسمي حين تكلم عن العدل ، بين أجزاء القصيدة ، وقد تمكنوا عن المطلع من حيث الأسلوب والنوع واللياقة والتعبيل والتناسب بين الشطرين . وقد ضربوا أمثلة للمطالع الجيدة في كثير من المصور - الصناعتين ٤١٩ ، ٤٢٠ ، ٤٢١ - والعدد ٢٤٨/١ . ١٥٦ . وخزانة الأدب ٤/٣ .

(١٢) دراسات في علم النفس الأدبي . حامد عبد القادر ٥٦ .

(١٣) الغزل في العصر الجاهلي د. أحمد الخوق ٢٧١ ومقالة في مجلة الثقافة القاهرية العدد ٥٤ (مارس ١٩٧٨) وغير ما يستدل به على هذا ما جاء من قول المرقش الأكبر الذي ضرب في الأرض من أجل أسماء ، وحين عاد وجد أن أباه زوجها :

لمن آل أسماء السطول الدوارس

بخطط فيها الطير قصر ياس

ذكرت بها أسماء لو أن وليها

لمسرب .. ولكن حبتي المواهر

ومنزل علك لا أريد مبيتة

كسأني به من شدة السروع أقر

لنبر عيني إن رآني مكانها

وفي النفس إن على الطريق الكوادر

- بخطط : يرعى . وليها : حيث ذهبت ، الكوادر : ما يتغير منه -

(١٤) الشعر العربي بين الجمود والتطور . د. محمد الكفراوي ص ١٤٠ .

(١٥) الأصول الفنية للشعر الجاهلي د. سعد شلبي ١٤١ . وما هو جدير بالذكر أن المرأة العربية القديمة حين كانت تتجه إلى الحنين إلى الوطن . وحين كانت تقف على أماكن بأحيائها . يكون من المعروف أنها تقي إنسانا يبعث على نحو ما قبل في شعر « أسماء المري » الذي منه :

أيا جيل وادى عسيرة التي

نلت عن نوى لومي وحس قدومها

ألا غلبا محرى الخنوب لصله

يسداوى فزادى من حواء نسبها

(١٦) لصبر الجاهلي د. محمد صبرى الأشتر ٤٩٣ .

(١٧) مقدمة لقصيدة الجاهلية ٢٢٧ . دراسة بافاق عربية العدد ١٢ السنة الثانية (آب ١٩٧٧) د. عادل حاسم الباقى وتأمل قوله .. من غير هذا التحليل ليس من السهولة تفسير هذه الرقة وهذا الشعور بالجلالة والتفديس لأحجار ناعمة القبة في عرفا ..

وسوى هذا التحليل لا يوجد تحليل ثان يقدم لنا فصحا للشعر المكتوم حول أسماء فتيات غامضة لدى الشاعر نفسه ، وبالأخص إذا فهمنا جيدا نفسية البدوى وحبوة إلى احتواء الواقع المضيق في حياته الفردية . لكن الجانب الديني المرتبط بمحافظته هو الذي حفزه على تعظيم هذه الأطلال كل هذا التعظيم .

(١٨) ٩٨ ، ١٠٠ ، ١٠٤ من مجلة المجلد عام ١٩٦٥ .

(١٩) الشعر الجاهلي د. محمد النويهي ١٤٩ - ١٥٢ .

(٢٠) الطبيعة في الشعر الجاهلي د. نوري حمودى القيسى ٣٨٠ ، ٣٨١ .

(٤٨) يمكن الوقوف على نوعية هذه الفروق في العصور مثلا من قول الأعشى :

يشين من لمرط الخبياء كأنها
مراض سلال - أو هوالك تُرؤف
إذا هن ماقطن الحديث كأنه
جنى النحل - أو أيكاركرم ينفط
.. وان لبهشهن الولائد بعلمها
تصعد يوم الصيف أوكاد يصعد
دعون بقضبان الأراء التي جنى
ها السركب من نسمان أيام عرقوا
لبيّن الفسرد الخرواني دونه
مشاعر من عز المصراق المصوف
وقول أبي تمام :

أطاعها الحسن وأخط الشباب على
فؤادها.. وجبرت في روحها النيب
لم أنها مصروف العين نطلمها
ولا مـمـمـول إلا الواكف الرب
أذنت نقابا على الحدين - وانتبت
للسناظرين بقد ليس ينتب
.. كانت لنا ملعبا فلهو يزخره
وقد ينفس عن جذ الفنى اللعب

... الخ

(٤٩) بحث في علم الجبال ص ٤٢٩ .

(٥٠) تأمل القرى في فتح الطب ١٦٧/٣ : الجبال رباش - والحسن صورة - والملاحه روح -
ومعنى هذا أن الجبال زينة وزخرف ، وأن الحسن هو الشكل - أما الملاحه فهي الروح -
(٥١) النظر الفن ومذاهبه في الشعر العربي د . شوقي خفيف ط ٤ ص ٣٦٥ وما بعدها .
(٥٢) دراسات في النقص الشعري (العصر العباسي) د . عبد بنوى ٢٣٠ وما بعدها .
(٥٣) العدد ١٤٧/١ - بشيعة الدهر ١٢٣/١ ، النقد المنهجي عند العرب ٢٢٣ ومعنى بيت
ديك الحن :

كان عشيقته في الجيد والعين الغزال الذي كأنه بين نبات الحلقة سوار الجارية الحسنة المشي
المهانكة فيه .

(٥٤) .. كان يخرج من دائرة الحديث عن الحب والأطلال إلى دائرة الطبيعة الرحبة . وقد
ينحو بالمقدمة منحي كتاب القصص الخديئين حين يقدمون الماضي في صور خاطفة ومكتفة
قبل الدخول في الموضوع ، كقوله :

أظلمم صليت دماها الجفا
واستبدلت وحشاين مكولا
من عهد الحمى قبل المهاد
ودروس حاضر منه وباء

وقد يقصد بالمقدمة مجرد إشغال عقل مستمع - وحمله على أن يشرح عنه ليفهم عنه -

أو إحداث نوع من الموسيقى للمهدة لما يريد أن يقول بعد ذلك . ومن هنا تكون بعض
مطامير تشبه المقدمات الموسيقية ، للأعمال المسرحية ، فما يطلب منها هو تصوير المناخ
بموسيقى الألفاظ - ومن هنا فالوضوح في بعض المطامير لا يكون مما يريد الشاعر . ولعل
وراء هذا ظلا لابتداء بعض سور القرآن بحروف لا يعرف على التأكيد المقصود بها . أبو
تمام وقضية التجديد في الشعر - ص ١١٧ - ١١٨ .

(٥٥) كتاب التراجم ص ٤٤ .
(٥٦) ديوانه ٢٣/١ - وكانت له وقفات مشهورة على آثار مصر القديمة ٣٦/١ .
(٥٧) النظر مثلا في أشعرة المظ من ١٢٢ - ١٢٥ - ١٥١ - ١٥٥ - ٣٩ - ١٤٢ .
١٦٠ - وانظر بعض القصائد لصالح عبد الصبور .
(٥٨) انظر مثلا ديوانها الأخيرين : «غير ألوانه البحر» ، «للصلاة والثورة» .
(٥٩) النظر الجزء الأول من «الثابت والتحول» لأدونيس . وبخاصة المقدمة التي كتبها د .
يونس نوبا . وراجع كثيرا من أطراف القضية في كتاب «الشعر الجاهل» - قضباء الفنية
والموضوعية - ، للدكتور إبراهيم عبد الرحمن .

(٣٠) صوق الخيمة ص ٩٢ .

(٣١) المهر ٤٨٤/٢ مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي ١٥٠ .

(٣٢) النقد المنهجي عند العرب د . محمد مندور ٧٣ - ٧٤ .

(٣٣) اشتقوا العربية والاعتقار والشعر والغريب من غراب الليل الذي كانوا يتغلبون منه .
ويبدو أن الشاعر القديم كان دائم بالنوى - كما يقول جرير - دائم التشنج !
- انظر الحيوان للجاحظ ٣١٥/٢ .

(٣٤) الحيوان ١٢٣/٢ . الأغانى ٥٧/٥ . غرابة الأدب ١٤٣/٢ وانظر روح العصر للدكتور عز
الدين إسماعيل . فقد ألح فيه على هذه القضية .

(٣٥) الأدب العربي وتاريخه في العصر الجاهلي . محمد هاشم عطية ١٠٧ . ثم إن ذا الرمة قال
قصعت دهرى وأفليت شباني أشيب بها في دبرها - طبقت فحول الشعراء ص ٤٧٦ -
وإن قبة يقول عن عسر بن أبي ربيعة إنه كان يتعرض للنساء الخواج - وينشيب بين -
وكان ينشيب بسكينة - وشيب بيت عبدالمطلب بن مروان . الشعر والشعراء ١٣٢ -
ويقول أبو هلال العسكري - يستعاد التشيب أيضا إذا تضمن التذكر لمعاهد الأخية -
ويجوب الرياح - وقع الترويق - وما يجرى مجراها من ذكر الدهار والآثار - الصائغين ص
١٢٥ -

(٣٦) العدد ١٤٨/٢ .

(٣٧) تأمل مثلا نصا طويلا في البصائر والمخاتير لأبي حيان التوحيدي م ٢ ص ٦٢ . قال
الناشي في كتاب نقد الشعر - ومخاطبات النساء تحفل في الشعر وتعذب في الترفيض - لا
سبا لغاية قد أطر النساء شاربها - وزوى الأبناء حاجبها - وأشط الجبال قوامها - وأود
الحسن تمامها .. الخ . وتأمل قول ابن حزم «والبكاء من علامات الحب لكن يتفاضلون
فيه» - طرق الحماة ٢٣ .

(٣٨) انظر في هذا : أبو تمام وقضية التجديد في الشعر د . عبد بنوى ص ١٤٥ .

(٣٩) الوساطة ٢٣ . وقد ذكر جرير أنه لو قدر له أن يعيش لقال شعرا تسعه العجز فبكي
على ما فاتها من شبابها - الأغانى ٤٣/٨ -

(٤٠) بحث في علم الجبال - طاب برتليسي - ترجمة د . أنور عبد العزيز ١١٢ .

(٤١) انظر النقد المنهجي بين الاستقراء والتأليف - ودراسة هامة للدكتور عادل جاسم البياضي
بعنوان «رمز المرأة في أدب أيام العرب» بالعدد ١٢ من السنة الثانية (آب ١٩٧٧) آفاق
عربية جاء فيها .. وإن نحن نظرنا إلى مقدمات القصائد الجاهلية - وبالأخص «الغزلية»
المتضمنة لأحاديث عشرات الفتيات - بدا الشعراء وكأنهم عتوقوا منحنى تنظر إلى ماضى
محبين متفر على غموض وضبابية محزنة - وإن كانت الذكريات تتداعى لحل خواطرهم
في عالم تشويه العتات - وليس هذا من فعل الشاعر نفسه - ولم تكن هذه المقدمة الطللية
مثلا في عصرها على هذه الصورة المشوهة - وبتميز آخر البعده عن الصورة الأم -
والنسب في هذا راجع - في رأينا - إلى ضياع أكثر المقدمات من القصائد الطوال عمدا
للدخول على جديدا متنوعا - ليس عليها فحسب - بل على سائر الشعر الجاهل - أو إهمالا
لانتشال الرواة بتفريعات العصر الجديد وأحداث الجسام التي شغلت حياة الناس - ومن
قبل ثبه لهذا في كتاب «المشهد» د . عبدالله الطيب حين ربط بين الحب والمعتقدات
القديمة .

(٤٢) هذا رأى د . نجيب البياضي في تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري
ص ١٠٠ وما بعدها . وقد صححت البيت الأول - «وسايدما» كما جاء في معجم
البلدان ٥/٥ : جبل بين ميفارقين وسمرت - وترفضي القول بأنه كان يقصد بيت عمرو
ابن العتبية - لأن هناك روايات تؤكد خروجها منه .

(٤٣) خمسة من شعراء الوطنية ١٢٨ (المكتبة العربية) .

(٤٤) انظر دراسة في نص شعري أموي للدكتور عبد بنوى بالعدد ١٣ (يونيو ١٩٧٨) من مجلة
كتبة الأدب والتربية بجامعة الكويت .

(٤٥) العصر الجاهلي د . محمد صبرى الأشر ٤٩٢ - ٤٩٣ .

(٤٦) صوق الخيمة - تحقيق حسن كامل الصيرفي ٣٢ .

(٤٧) يلاحظ أن ما يسمى بالسجدة الشعرية كان يتم للبراعة في التشبيه - فقد سجد الفرزدق
حين سمع :

وجلا السبول عن السطلول .. كأنها

زبر نحد مستونها أفلامها

وهناك السجدة المعروفة لعدي بن الرقاع حين قال :

تزجي أغص كأن إبره رزقه

فلم أصاب من الدواة مدادها

تَهْطِيفُ الْمَقْدَمَةِ

في القصيدة الحديثة

محمد فتوح أحمد

نحمل وسائل التصوير الشعرى ضرباً من الأزواج مبعثه ذاتية الدوافع التي تحفز المبدع إلى عمله من ناحية ، وموضوعية الشكل الصوري الذي تتجسد من خلاله تلك الدوافع من ناحية أخرى ، وهو ازدواج نلاحظه في أقرب أنماط هذا التصوير وأكثرها وضوحاً ، كما نلاحظه حين نتدرج في سلم هذه الأنماط حتى نصل إلى أدقها تركيباً وأوفرها حظاً من الكثافة والتعقيد ، ورأياً أعان على فهم هذا الازدواج وإدراك طبيعته ما تقرره الدراسات النقدية الحديثة من أن الصور والرموز التي تعبّر بها النفس عن تجاربها هي في حقيقة أمرها ثنائية ، فليست هناك صورة ذات معنى واحد ، وكثيراً ما نحمل الصورة معها عكسها ، بل قد يكون التبيين الصوري في هذا الحالة أفضل درب للوصول إلى نقيضه .^(١)

بقدمها - إذ يقدمها - عبر صورة فنية قادرة على الإثارة والإقناع ، صورة لا تقتصر على فردية الشاعر وخصوصية ما يشير إليه من دمن وأطلال ، أو من يلهج بذكرهن من النساء ، بل تتجاوز ذلك - حسب تفسير ابن قتيبة - إلى حيث تضحي معادلاً شعرياً لتروع الشاعر والمتلقي معا إلى الخامس أرض من التقاليد الصياغية المشتركة ، وإلى هذه التقاليد تميل القلوب وتنصرف الوجوه ، بغض النظر عن ذاتية قائلها أو من قبلت فيه .
(٢)

وفي العصر الحديث لم تفقد المقدمة دورها التقليدي من حيث هي قناع رمزي يلوذ به الشاعر بغية إيقاظ موروث صوري يلتقي لديه هو والمتذوق على سواء . صحيح أن جمهرة وفيرة من قصائد الشعر الحديث لم تعد حريصة على الاستهلال بما كانت تستل به القصيدة القديمة من عناصر طليّة أو غزلية ، بحكم أنها أضحت تتعامل مع التجربة الشعرية دون وسائط ، ثم باعتبار أن هذه التجربة غدت ذاتية في مجملها ، وإن توسلت لإخفاء هذه الذاتية بموضوعية الصور والرموز الشعرية ، ومن ثم لم تعد بها حاجة إلى التركيز على مقدمات تحمل طابع البث الذاتي ، بعد أن أصبحت القصيدة برمتها تنأى عن الصبغة الغيرية في اختيار المادة الشعرية وتشكيلها ، وتحتكم إلى منطق الذات وحرّيتها في انتقاء التجربة وترتيب عناصرها الإبداعية .

في ضوء هذه الحقيقة - أو قل في ضوء هذا الازدواج - يمكن أن نضع تفسير ابن قتيبة ، لمقدمة القصيدة العربية القديمة ، فهو تفسير لا يقتصر على المؤلف من الربط بين هذه المقدمة ومنطق البيئته ، بل يضيف إلى ذلك وعياً نقدياً مبكراً بماهية هذه المقدمة ، من حيث هي آصرة وجدانية بين المبدع والمتلقي ، ثم من حيث هي ضرب من التقاليد الفنية تتجلى من خلاله صيرورة كليتها إلى ميراث من الأعراف الشعرية المشتركة ، وليس بالضرورة - في هذه الحالة - أن يكون الشاعر رجلاً في واقعه إذا ارتحل في شعره ، ولا أن يكون متناً على الحقيقة إذا اشتكى فيها يديعه وصب الهجر ولوعة الفراق ، فما التشكي والالتجاء في المنظور الفني إلا تجسيد لرغبة الشاعر في جذب المتلقي واصطياده بأقرب الوسائل إلى نفسه ، وأشدّها لصوقاً بتاريخه الثقافي والإبداعي^(٣) ، ولتبلبل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، ويستدعي به إصغاء الأسماع إليه ، لأن النسيب قريب من النفوس ، لائط بالقلوب ، لما قد جعل الله في تركيب العباد من حبة الغزل وإلف النساء ، فليس يكاد يخلو أحد من أن يكون متعلقاً منه بسبب ، وضارباً فيه بسهم ...^(٤)

من ثم يمكن القول بأن مقدمة القصيدة رغم ما يبدو من ذاتية مصدرها في نفس المبدع ، هي في التحليل الأخير مشتركة وجماعية ، من حيث عموم الإحساس بها ، بحكم ما ركب في طبيعة البشر من نزعات الشعور وكوامن العاطفة ، ثم هي موضوعية من حيث أن الشاعر

يبد أن ذلك - على صحته - لم يصادر على اجتهدات الشعراء في إعادة إحياء المقدمة القصيدية بما يحقق دلالتها التراثية الرمزية من جانب ، وبما يؤصل وظيفتها العضوية في الكل الشعري من جانب آخر ، وأقرب الشواهد على ذلك ما نلاحظه بخاصة في تراث الشاعر الراحل محمود حسن إسماعيل ؛ فهو فيما يدعى بقصائد المناسبات - وليست قليلة في شعره - يتكى على مقدمات تبدو حيناً مجرد مدخل ذاتي إلى المناسبة ، وتتجلى أحياناً بمثابة إرهاب من ملفوف العبارة ، يخفى في طياته كثيراً من الخيوط الدقيقة التي تصله بنسيج التجربة . وفي الحالتين لا يخلو الأمر من تجديدات أدائية قيمة في شكل المقدمة وعناصرها . إليك ما يقوله في مطلع قصيدته « الغصن اليتيم » ، التي كتبها « والحرب العالمية الثانية تنفخ - حسب تعبيره - أبواق الدمار ، وغصن السلام يتيم العود » :

أغنى ربابك ، لاشدو ولا طرب
وجف حانك ، لا كأس ولا عنب
ورفت الريح ، هل زف النشيد لها
أم ظل سامان ، هذا اليأس الثعب
هذا الذي اهتزت الدنيا ، وعازفه
ساو على ضفة الأحلام مكث^(١)
وأول ما يسترعى الانتباه في هذا المفتاح تلك البدائل التشكيلية التي صيغ منها ، فالشاعر يستبدل المعاناة الإبداعية بالمعاناة الغزلية والطللية ، وهو يرصد تجربته مع الفلذة الشعرية وتأنيبها عليه وصدها عنه ، عوضاً عما كان يقوم به الشاعر القديم من رصد لتأذج الجمال الأنثوي وامتناعها عليه تدللاً أو عزوفاً أو هجراً ، ثم هو يركز في الإيجاء بهذا العناء الإبداعى على مواطن إشعاع كلامي شديدة الصلة بالشعر ويقرن القول بعامية : « الرباب » ، « الشدو » ، « الطرب » ، « النشيد » ، « العازف » ، وخمستها تنبعث من مجال تصويري واحد ، وخمستها أيضاً بالنسبة للشاعر في حالة « إغفاء » أو « سأم » أو « يأس » أو « نعب » أو « سهو » ، ثم « الحان » و« الكأس » و« العنب » ، وثلاثتها في حالة « جفاف » ، الأمر الذي يوحى بأن المكابدة الماثلة هي مكابدة المبدع لعرائس فنه وبنات خواطره ، على حين تستعصى هي على قلبه ، وتقر منه ، رغم وجود البواعث الخافرة على القول ، والمتمثلة في « زفيف الريح » و« اهتزاز الدنيا » ، وكذلك رغم المفارقة الناجمة من وضع هذين الأخيرين بإزاء « سهو العازف على ضفة الأحلام » .

ولنتذكر بهذه المناسبة أن بقظة الريح وهجعتها كثيراً ما استخدمنا في تراث الشعر العالمى تعبيرا عن توهج الحالة الإبداعية أو نضوبها ، وقد وظفها الشاعر الفرنسي بول فاليري توظيفا مقاربا في قصيدته « المقبرة البحرية »^(٢) ، بل إن من بين شعرائنا المحدثين من أدار الريح رمزا على مساحة عمل شعري كامل ، كما فعل خليل حاوي في مجموعته الشعرية المسماة « الناي والريح »^(٣) .

والندرج إلى عالم التجربة الشعرية عبر افتتاحية تستبدل المعاناة الإبداعية بالمعاناة العاطفية على هذا النحو ، هو ضرب من التطوير في شكل المقدمة لا جوهرها ، لأن المدلول في الحالتين واحد ، وهو أن الشاعر لم يقطع إلى تجربته دربا ممهدا ، ولم يستشرفها إلا بعد أن اصطلى

بنار الخذلان وألم المحاولة ، ثم لم يفض إليها إلا عبر رحلة تشبه فيها المسالك وتلتوى بها الخطوات ، رحلة في المطلق والمجهول لا بداية لها ولا نهاية ، ولا حل فيها ولا سفر ، ولا ديار فيها ولا سكن ، لأنها رحلة المبدع وراء الحقيقة الفنية الهاربة ، ومن ثم ليس غريبا أن يتواكب رصد المعاناة الإبداعية في مثل هذه المقدمات الحديثة مع رصد الشاعر لهاطرز الرحلة وأهوال الطريق ، حيث لا رحلة هناك في واقع الأمر ولا طريق :

بكى على الصدى واللحن والوتر
ولم أزل لعذاب الشعر أنشطر
أومت إلى سواقبه ، فقلت لها
مات الربيع ، ومات العطر والزهر
دورى على نوحك المهجور في أفق
ناح التراب عليه واشتكى الحجر
ولا نظنى صلاة الوحي آتية

إن المصلين بالإلهام قد عبروا^(٤)
وما نريد أن نشير إليه في هذا المطلع الذي استهل به محمود حسن إسماعيل قصيدة « اللاجئون » ، أن الشاعر حين اتخذ من بكاء الصدى واللحن والوتر ، وموت الربيع والعطر والزهر ، ونوح التراب ، وشكوى الحجر ، ومضات تصويرية تشي بعذاب الشعر ولوعة المعاناة في انتظاره ، لم يتحرج أن يضيف إلى ذلك قالب الرحلة الذي كان في الشعر القديم قربا للعناصر الطللية والغزلية :

في رحلة لا تسمى الأيام وجهها
ولا يتاح لها حل ولا سفر
ولا ديار ، ولا أهل ، ولا سكن
ولا حياة ، ولا عيش ، ولا عُمر

وكان هذه الرحلة التي تفتقد كل مقومات الرحلة ، أو لكان المقدمة الحديثة برمتها ، لا تعنى واقعا يعبر عنه الشاعر بدلالات اللغة الوضعية المحدودة ، بقدر ما تعنى أن المبدع يتنبا لى يقول شعرا ، وأنه في سبيل هذا التيهو يرتدى نفس المسوح التي كان يرتديها سلفه ، ويلج إلى تجربته عبر تقليد فني هو أشبه بالتعاويد أو أقرب إلى الرق السحرية ، يستدعى بها خواطره وصوره ، ويستمر بوساطتها مذخور طاقته الشعرية ، وهو تصور لا ينأى - على أية حال - عن بعض مقولات النقد الأدبي الحديث ، فقد كان « بودلير » يرى « الفن الخالص - لا المقدمة الشعرية فحسب - تعريضة إيحائية تفسم الذات والموضوع في وقت معا ، تضم العالم الذي يكتنف الفنان والفنان نفسه »^(٥) .

وصيرورة المفتاح الشعري إلى حيث يصبح ضربا من الرق الإيحائية يستلزم به الفيض الفني ، هو الذي يفسر التلازم الملحوظ في المقدمات الحديثة بين الشكوى من المعاناة الإبداعية والشكوى من نضوب ينابيع الوحي وجفاف مصادر الإلهام ، وإذا كان قد لفت نظرنا في النموذج السابق إيماء الشاعر إلى « صلاة الوحي » و« الإلهام الذي عبر » ، فإنه ليس من قبيل المصادفة أن يعود الشاعر ذاته ، وبعد انصرام قرابة عشرة أعوام ، إلى الإلحاح على الصورة نفسها في مقدمة قصيدته « عدو الاستعباد »^(٦) ، ففيها يقترن « خريف الوحي » و« بالأضلع المزمومة » ،

وهو الحشاشة الخافية ، ، وهو الأقداح الفارغة ، ، وهو الأوتار الضاربة ، ، كما يقترن ربيعه ، بجملجة العيدان ، ، وانشقاق الحجب ، ، وهو الأحلام المورقة ، ، وهي وحدات تصويرية تحمل من معنى البشارة ما يقف على التقيض من إيماءات وحدات المجموعة الأولى ، ولا ريب أن هذا الإلحاح يعنى في المقام الأول أن توظيف المقدمة الشعرية على هذا النحو ليس نزوة فنية طارئة ، بل هو منهج أدالي لا ينقصه عنصر المتابعة والاستمرار .

(١٣)

والمحصلة المستخلصة من كل ذلك أن ديمومة المقدمة الشعرية من حيث هي عرف فني ، لم تصدر - وما كان لها أن تصدر - على تطور التشكيل الصوري لهذه المقدمة ، بل إنها لم تحل بين هذا التطور التشكيلي وأن يتبع أثره فيما يتعلق بوظيفة المقدمة ، والنسب والعلاقات التي تحكم صلتها ببقية عناصر البناء ، باعتبار ما بين هذا البناء ووظائفه من تفاعل عضوي حميم ، وقد رأينا كيف أن البدائل التصويرية التي استقفاها محمود حسن اسماعيل من عالم المغامرة الشعرية ، قد أدت إلى إبطال المقدمة بدلالة إضافية إيمائية لا تقتصر على تقرير مكابذات الشاعر ووصفها ، بل تتجاوز ذلك إلى حيث تبدو وكأنها صلاة فنية أو استمطار للوحي الشعري المنشود ، وهي وظيفة ترتد بالفتح الشعري إلى طابعه السحري العريق ، أيام أن كان الشعراء يعتقدون أن لفهم صلة وثيقة بالإلهام الإلهي ، وكان رمز هذا الإلهام ما تفصح عنه علاقة الشعراء بالهة الفنون أو بقرناء لهم من الجن والشياطين ، وليس من معنى في الحالتين سوى الرمز - أسطوريا - إلى تعويل الشاعر على فيض فني يتزل إليه من طاقة غيبية غير منظورة ، وقد بدأ «هوميروس» النشيد الأول من «الإلياذة» بقوله : «تغننى أيتها الموسا...» ، كما بدأ «الأوديسا» بقوله : «خبريني أيتها الموسا...» ، والموسا Muses إلهة الشعر والفن فيما تحكيه أساطير اليونان^(١٠) ، ومناجاتها واستدراار نبعها الغيبي ليسا بعيدين عن مناجاة محمود حسن اسماعيل لوحيه وألحانه وأوتاره ، وليس بعيدين - كذلك - عن مناداة عمر أبي ريشة لما أسماه «راويات الزمان» ، تلك التي تحمل إلى مسامعه حفيف أجنحة الإلهام ، وتنثر حوله باقة من الأساطير يرجعها القلب صلاة وترددها الشفاه أغنية :

لا تنامي بأراويات الزمان
فهو لولاك موجهة من دخان
تستوأي عصوره وبها منك
ظلال طرسة الألوان
أبدا تبسم الحياة عليها
بسمه المظمن للحدثان
أسمعني حفيف أجنحة الإلهام
من أفقك السقسي الداني
وانثري حولي الأساطير، فالروح
على شبه غصة الظمان
حسبها أن أردها لك من قلبي
صلاة ، ومن شفاهي أغاني^(١١)

هذا نص من نصيحتي لـ



فتحي محمد

تطالعنا تجربة الزوال ، يمثّل له في مظاهر الطبيعة وفي موت العواطف والمستحيل الذي يحتم الإنسان دونه . » (١٢)

وتوظيف أي ريشة لظاهرة الأطلال بهذا الإيحاء الزمني المأساوي لا يمثّل فلذة جزئية عابرة ، تأخذ برقبة القصيدة ثم ينهي أمرها ، بل هو إلحاح دعوب يتقلّ فيما يشبه العدوى الفنية من قصيدة إلى أخرى ، ومن موقف وجودي إلى موقف وجودي آخر ، ومن ظاهرة طبيعية كأطلال مدينة « أوغاريت » (١٣) التي عرفت أول أبجدية في التاريخ ، إلى صرح روماني قديم يقف أمامه الموت مجروح الكبرياء ، لأنه لا يستطيع أن يفنك به أكثر مما فنك (١٤) ، وفي كل الحالات لا يقنع الشاعر من الطلل بدلالته البسيطة المباشرة ، بل ينداح منها إلى تصور كليّ يمتد عبر رقعة التجربة الشعرية بأسرها ، ولا يكتفي من رسمه برتوش سريعة تزين جيد المطلع ، بل لا يزال به يشخص ذراته ويستنطقها ، ويستدرّ حديثها ويناجيها ، ويفرق ما بينها ثم يركبها ، حتى لتشعر وكأنك لست تجاه طلل أعجم ، بل أنت أمام حركة الزمن بكل ما تعنيه من عنفوان التحول وفداحة التغيير .

فيم التمرّ والوثوب على القضاء المبرم ؟
أنعت من حلم الخلود فشئت ألا نعلمي ؟
ما تبصرين ؟ تأمل ! ما تشعرين ؟ تكلمي
الربع ربك ، فأنحنى عطفاً عليه ، وسلمى
لا تنكري إن التكرّر بعد طول نجهم
لم يبق فيه من نيك سوى الطيوف الخوم . (١٥)

والخطاب إلى أطلال مدينة « أوغاريت » ، وصيغة الخطاب تفترض منذ البدء حياة المخاطب وامتناءه بالحركة والشعور . وتعاقب وحدات هذا الخطاب لتبرز تجليات ومظاهر هذه الحياة : « شئت . تبصرين . تأمل . تشعرين . تكلمي » . ومن مجموعها تتكون عناصر الإرادة والإحساس والفكر والوجدان ، وهي العناصر التي تشكل شخصية الطلل . وتمنحها طاقة الانفلات من وضعها السكوني الجامد ، إلى حالة « الترد » . ثم فعل « الوثوب » في مواجهة القضاء ، بكل ما يمثله هذا الفعل من نشاط وجيشان وحبوبة ، ولكنه فعل عبثي من أساسه ، لأن حكم القضاء لا نقض فيه ، والترد عليه محاولة في المستحيل ، ومن ثم تفصح أساليب الاستفهام وصيغ الخطاب مكانها ، لتحل محلها نبرة الاعتراف والاستكانة والتسليم . فقد تنكر من الربع ما كان مألوفاً ، ونجهم منه ما كان عامراً بالبهجة ، ولم يبق من آثار الحياة فيه سوى أشباح حائمة .

وغالباً ما يلجأ الشاعر المعاصر في طلباته إلى القران بين الموضوعي والذاتي . والموازاة بين التغير في واقع الظاهرة الطبيعية والتغير في واقع الشعور . والانتقال من تلمس آثار الزمن في الأشياء إلى تسمع أصداؤه في النفس الشاعرة ، ومن ثم تمرّ التجربة الإبداعية عبر مستويين أدبيين متلازمين ، قد يندجان حيناً ، وقد يتعاقبان حيناً آخر فيما يشبه النغمة ورجعها ، ولكنها في الحالين ينبعثان من منظور ديناميكي واحد ، هو الحوار الدائب بين الوعي الخارجي والوعي الداخلي للسبدع ، هكذا نقرأ في قصيدة أي ريشة الآنفة الذكر ، حين يقابل — أو يمزج — بين مأتم « أوغاريت » ومأتمه ، وبين أطلالها وأطلال أمته ، وبين ربيعها المنتصرم

والآيات من مفتوح مطوّلة ذات النفس الملحمي « خالد بن الوليد » . وورود هذه الآيات في مستهل قصيدة شبه موضوعية ، تعتمد على رصد الحركة في الزمان والمكان ، يوحي بأن خلفية المقدمة مازالت تحتفظ ببعض وظائفها التقليدية ، من حيث هي العنصر الذاتي الذي يسبق ويوازى العنصر الغيري في القصيدة ، بيد أن المادة التصويرية الداخلة في نسج هذه المقدمة ، وطريقة الشاعر في اصطادها والتأليف بينها ، سرعان ما تتعطف بنا تجاه دلالة فنية جديدة : دلالة تذكرنا بذلك الغلاف الأسطوري الذي أثّرت به الافتتاحية عند هوميروس ، وليس محض مصادفة أن كلا من المبدعين — هوميروس وأي ريشة — كان ينبأ بتمثّل هذه المقدمة للولوج إلى تجربة ذات عقب ملحمي واضح . تجربة ترقى بالنموذج البطولي إلى ما فوق مستوى البشر ، وتتوسل إلى تصويره بمدد فني ينبعث — هو الآخر — من طاقة فوق طاقات البشر ، كانت هذه الطاقة لدى هوميروس آلهة الفن والغناء ، وهي عند أي ريشة « راويات الزمان » ، ولكنها في الحالين ملاذ الشاعر ومصدر إطامة ، إليها يتوجه بالنداء : « أيها . يا » ، وفي الحالين أيضاً يستتبع أسلوب النداء صيغة طلبية محددة ، بل إن موضوع الطلب في كليهما لا يكاد يختلف وإن تعددت أشكاله : « تغنى . خبريني ، أسمعني . انثري » . وهذا وتبقى لأي ريشة خصوصيته الأدائية . فتسلط فعل « الإسماع » و« التثر » على « حفيف أجنحة الإخام » و« الأساطير » ، ثم اجتماع التقيضين في نعت الأفق « القصي — الداني » . والمقابلة بين الرى الأسطوري والروح الظمائي ، كل ذلك أعان على خلق مناخ أثري تعم فيه الدلالة الوضعية للألفاظ . لتولد الدلالة الإيحائية للمقدمة برمتها .

وثمة في هذه الآيات التي اجتزأتها من أي ريشة ملمح آخر لا يقل أهمية عن كل ما سبق ، وهو ملمح يقضي بنا إلى وقفة قد تطول عند جهد هذا الشاعر في إعادة توظيف العناصر التراثية في المقدمة ، فالفن — كما توحي الآيات الثلاثة الأولى في المطلع — قيد للزمان ، ووسيلة لإحياء ظلاله وتجديد ألوانه رغم تعاقب العصور . وفوق رقعة هذه الظلال والألوان تتعاقب الحياة والموت ، والوجود والعدم ، والوجود باعتباره معطى من معطيات الفن ، والعدم باعتباره أثراً حتمياً لدورة الزمان التي لا تتوقف ، ومع أن هذا « التوليد » الفني للزمن يمنح الشاعر بعض الجزاء فيما يستشعره من جهامة الغناء وقسوة التحول ، فإن عزاء الرومانسي حين يعلك ثمرات الماضي فلا يجد فيها سوى المرارة ، ويتشبث بأطيافه فلا يجد فيها إلا دخاناً . وهب الشاعر قادراً على تمثيل الماضي وبعث ظلاله ، فهل بإمكانه أن يحول بين أصابع الدمار وأن تمتد بالمسخ والتشويه إلى كل كيان أو أثر ذي قيمة في وعي الفرد أو وعي الجماعة ؟

من هذه المفارقة الأليمة بين ما يستطيعه منطق الشعر وما يحيط به منطق التغير تنبع أزمة الشاعر ، ومنها أيضاً ينبثق شعوره الحاد بوطأة التحول ، ونواحه فوق أحداث الأشياء المتغيرة ، والأطلال الحائلة ، والرسوم الدوارس ، ومعاناته من تجربة الزمن حياها ما يشبه المأساة ، وفي قاع هذه المعاناة — بتعبير إيليا الحاوي — تراءى لنا ملامح الحتمية التي تسير الإنسان وترهقه إذ تدعه محذولاً أمام عواطفه ، يشعر بها ولا يقوى على تحليدها أو إدامتها وفقاً لرغباته ، وهذه الحتمية هي التي تزجي به في النهاية إلى الموت . ففي البكاء على الزمن وطلل الأشياء المنقرضة

(٤)

ولعله قد انضح من ذلك أن الشاعر الحديث لم يقتصر على التطوير النوعي لتوظيف المقدمة باستغلال عناصرها التراثية استغلالاً إيجابياً ، بل إنه مضى إلى أبعد من هذا حين جعل من هذه العناصر - كلها أو بعضها - قوالب كاملة للتجارب الشعرية . وفي تلك الحالة يصبح ما كان مجرد فلفة جزئية في المقدمة ، إطاراً للتجربة برمتها . كما يغدو هذا الإطار ذاته منفذا لإشعاعات نفسية ووجدانية بالغة العمق والتعقيد .

إن الوقوف على ديار الأوبة واستنطاق الأطلال لا يعدو أن يكون - كما أشرنا - رقعة محدودة في نسج المقدمة التقليدية . ولكننا نرى هذه الرقعة ترحب وتنداح حتى تستغرق قصائد يحملتها من شعر أبي ريشة ، كما تراها تحظى بنفس الرحابة والامتداد في بعض القصائد المبكرة للشاعر صلاح عبد الصبور . وعلى وجه التحديد في قصيدته « الأطلال »^(١٧) ، حيث تقوم الأطلال في صدر كل مقطع من مقاطع القصيدة بوظيفة النغمة الترددية التي تسرى عبر انتقالات التجربة وتصل ما بينها ، مع تلوينات أدائية تتجلى بها هذه الأطلال كل مرة في ثوب تصويري جديد ، فتارة هي تل من الورد الممزق المحضل بدموع الشاعر ، وتارة أخرى هي مرتع لسود من الجن لهم فحيح الأعاصير . وثالثة هي فجر طفلي معتل ، أو بلبل ينوح دون جناح . ولكنها في كل تجلياتها التعبيرية تشف عن أسى دفين ، وتوحى عبر تداعياتها من الصور والرموز بأن هذه الأطلال ليست في تحولات الرؤية الشعرية إلا « نهاية الآمال » . وللشاعر إبراهيم ناجي - بخاصة - تنويعات عديدة على هذا الوتر . ليس فقط لأنه يتخذ من الأطلال عنواناً لقصيدتين ذائعتين من شعره^(١٨) ، وليس أيضاً لأنه يخاطب « دار هند »^(١٩) ، طالباً منها الكلام وراجياً لها السلامة ، على طريقة عنزة في نداء « دار عيلة » وتحنينها . بل لأنه - قبل ذلك وبعده - يمتاح رؤاه من معين طلي وإن لم يصرح به ، ثم يعالج هذه الرؤى من منظور طلي يتسرب عبر أعصاب القصيدة فلا تكاد تلمسه رغم وجوده ، ولتأخذ مثالا على ذلك قصيدته « العودة » . فع التسليم بما في نسج هذه القصيدة من حواشي وخيوط تصل ما بينها وبين تقاليد القصيدة العربية . فإن الاكتفاء من العودة بتدلوها المباشر . والقناعة من تجربة الشاعر بأنه قد عاد « إلى دار أحباب له فوجدها قد تغيرت حالها » . كما تقول اللافنة الملتصقة بصدر القصيدة . هو ضرب من التناول لا يعين على استيعاب كل عطاء القصيدة . فضلاً عن أنه يعطل التقويم الصحيح لها . باعتبارها تطويراً للثقافة ، بقدر ما هي تجاوز لها .

أما إنها تطوير للثقافة الطليية ، فلأنها تمزجها بضروب من الأداء التصويري لا تخلو من جدة ، منها ما يوحى بصيغة القداسة التي يضيفها الرومانسيون على العواطف البشرية بكل ما تستدعيه هذه القداسة من صور الطواف والصلاة والسجود والعبادة :

وأما إن هذه التنويعات الأدائية تقتضي بالضرورة تجاوز المنطوق الطلي إلى مفهوم إيجابي يتدسس في كل شرايين القصيدة فلا تستوعبه النظرة القانعة ، فلأن « العودة » ذاتها تكتسب في القصيدة معنى الرجعة إلى الماضي تارة ، والفرار من الحنة تارة أخرى ، والعبور من مشاعر المطاردة والاعتراب والنفي إلى حيث يكون الائتناس والألفة والقرار تارة ثالثة ،

ومواسم المطر في حضارة قومه الآفلة ، وهكذا نقرأ أيضاً في قصيدته الصغيرة العذبة « هيكل » ، حيث يبيهم الموروث الطلي ويدق إدراكه . نتيجة لغزوف الشاعر عن تقريره والتصريح بكل عناصره التقليدية ، ولجوئه - بدلاً من ذلك - إلى استلهامه وتمكله والتفكير به ، ثم استقطاره في ضرب من الرؤيا الفنية تتراح فيها الحجب بين الماضي والحاضر :

هو ذا هيكل رجعت إليه
لأصلى وفي فؤادي حنيني
لم أجد فيه روعة من جمال
أو جلال بحرها تطويني
قد تداعت جدرانها ، ونهاوى
فوق محرابه غبار النين
هو ذا هيكل . لماذا حبابي
بعد طول النوى . وماذا رأيت !
نعتت فيه ذكرياتي فنامت
وإذا شاء هزها لأبيت
فنلبت في دجاء مكاني
ثم أشعلت شمعي .. وبكى^(٢٠)

وقد نحربنا القناعة من هذه القصيدة بمقطع البدء ومقطع الختام ، لأن أولها يرصد حركة التحول الشئ للظاهرة . على حين يتعقب الأخير هذه الحركة في حنايا النفس ومسارب الذكريات ، ففي البداية يعود الشاعر إلى هيكله هاتفاً به مشيراً إليه فيما يشبه جذل الغريق بطوق النجاة : « هو ذا هيكل ! ! ! » . ولكن الموقف لا يلبث أن يتقلب من أساسه . حين لا يجد الشاعر من مظاهر الجمال والجلال ما كان يسحره . ثم يشتد أثر المفارقة بين المتوقع والواقع حين يختصم إلى اقتصاد الروعة انبهار البنيان وتداعى الجدران وتصدع « الخراب » . ولكي نكون على وعى تام بما يمثل هذا « الخراب » من قبة إيجابية . ينبغي أن نتذكر إلحاح الرومانسيين على المعنى القدسي للشاعر . كما ينبغي ألا ننسى أن بيت المطلع قد قرن منذ البدء بين الهيكل والصلاة .

ورغم ضآلة الحصول الشعري في التعبير « بغبار المسنين » . فإنه ينقلنا مرة أخرى إلى معنى الزمن باعتباره سرفجعة الشاعر في هيكله الحبيب . ومع أنه يبدأ المقطع الأخير بنفس الاستهلال الإشاري الذي بدأ به المقطع الأول . فشان ما بين البديتين . لأن ثانيتهما تحمل نبرة التواخ المزوج بالدهشة والاستنكار . ويعمق أثر هذا الاستنكار حين يقتزن بدلالة التكرار الاستفهامي : « ماذا حبابي . ماذا رأيت » . ولا شك أن هذا التكرار لم يأت عبثاً ، لأن استنكار التغير في الهيكل الخارجي مدرجة لتغير ماثل في الهيكل الداخلي . فهي الذكريات الحبل بالحنين تنعب ثم ترقد هامة جامدة ، وحتى لو كان بإمكان الطلل الحائل تحريكها فليست بالشاعر - إزاء منطق الفناء - رغبة . ومن ثم يسترخي في استسلام اليأس ، متلمساً ركنه القصي بين أنقاض الهيكل الداجي . تاركاً لدموعه ، ولذباثة فنه الوانية . مهمة الإيحاء ببقية عناصر اللوحة . وكأننا منها لسنا بإزاء أحجار وأنقاض . بل نحن أمام ضلل الماضي وهيكل الذكريات .

أو لنقل إنها - في التحليل الأخير - تشي بكل هذه الدلالات مجتمعة :

وعلى بابك ألفى جـمـيـنـي
كـفـرـيـب آب من دار المحن
فـلـيـك كـفـة الله عني غـرـيـق
ورسـا رحـل على أرض الوطن
وطـنـي أنتـ ، ولـكـنـي طـرـيد
أبـدئ السـقـى في عالم يؤسـى
فإذا عدت فلـنـجـوى أعود

ثم أمضى بعد ما أفرغ كأسه (٢٠)
أتراها إذن عودة إلى «دار الأحباب» . أم أنها إياب إلى السكينة
المفقودة وخلود إلى الأحلام المؤودة والذكريات الغارية ؟ !

- ٥ -

ولم يقتصر أمر شعرنا الحديث على استلهاام الأطلال أو استغلالها
إطارا عاما للتجربة ، فقد كانت الرحلة - كذلك - موروثا افتتاحيا
تعددت طرائق الشعراء في إعادة تشكيله وتوظيفه فيها ، ويبدو أن هذه
«الإعادة» كانت تتم في مطالع النهضة الأدبية على نحو لا يخلو من
التسطيع والمباشرة ، بل والسذاجة - أحيانا - في فهم فلسفة التجديد
ووسائله ، وقد روى أحد المستعربين الذين حضروا مؤتمرا للدراسات
الشرقية عقد في «فيينا» مع بدايات هذا القرن ، كيف وقف شاعر عربي
ليزجي التحية إلى المؤتمرين فإذا به في مسهل قصيدته ينفق أبياتا وطوالا
في وصف رحلته من القاهرة ، والدموع الغزيرة التي سفحها فوق آثار
الحنيام المهجورة ، والرسوم العافية ، ثم كيف قطع الفلاة المخوفة فوق بعير
سريع واسع الخطوات ليصل إلى «فيينا» ويمدح أولى الأمر
بها ! (٢١) . غير أن هذه المباشرة في استغلال عنصر الرحلة سرعان ما
تتوارى جزئيا ، وبدرجات متفاوتة ، على أقلام الأجيال اللاحقة من
الشعراء ، وبخاصة أولئك الذين اتحمت تجاربهم منحنى رومانتيكيا أو
رمزيا يصعب معه الوقوف عند القيم الفنية الأولى لهذا العنصر ، عينا
بهذه القيم الأولى ما كانت تشتمل به الرحلة من مواضع في الشكل الذي
نصوّره ، ومن محدودية في دلالتها على حركة المكان .

لقد رأينا من قبل كيف خرج محمود حسن إسماعيل على بعض
أعراف هذه المواضع حين قرن بين الرحلة والمعاناة الإبداعية ، ولكن من
يطالع رحلة «الملاح» لعل محمود طه (٢٢) لن يفجأه - فقط -
انهيار تلك المواضع الشكلية ، من حيث اعتماد الشاعر على بدائل
تصويرية ينهض فيها البحر بما كانت تنهض به الصحراء ، وتمثل فيها
السفينة ما كانت تمثله الناقة ، ويقوم فيها الملاح بما كان يقوم به حادي
الركب أو سائق الأظعان . بل إنه سيدهش - فوق ذلك - لأن الرحلة
لم تعد حركة في المكان فحسب ، بل غدت حركة في الزمان ، في الماضي
والحاضر والآتي . في وعى المبدع وتحولات مشاعره . لنقرأ من هذه
القصيدة :

يُـبـها المـلـاح قـم واطـو الشـراعا
لـم نـطـوى لـجـة الـلـيل سـراعا

جـدـف الـآن بـنا في هـيـنة
وـجـهـة الشـاطـئ سـرا واثـبـاعا
فـغـدا بـاصـاحـي نـأخـذنا
مـهـجـة الأيـام قـنـفا وانـدفاعا
عـبـثا نـقـفـو خـطـى المـاضـي الـذي
خـلـت أن الـبـحـر وارهـا ابتـلاعـا
فـرمـوز الـرحـلـة في هـذه الصـورة مـتـغـيرة ، وإن كانت وظائفها تبدو لأول
وهلة ثابتة :

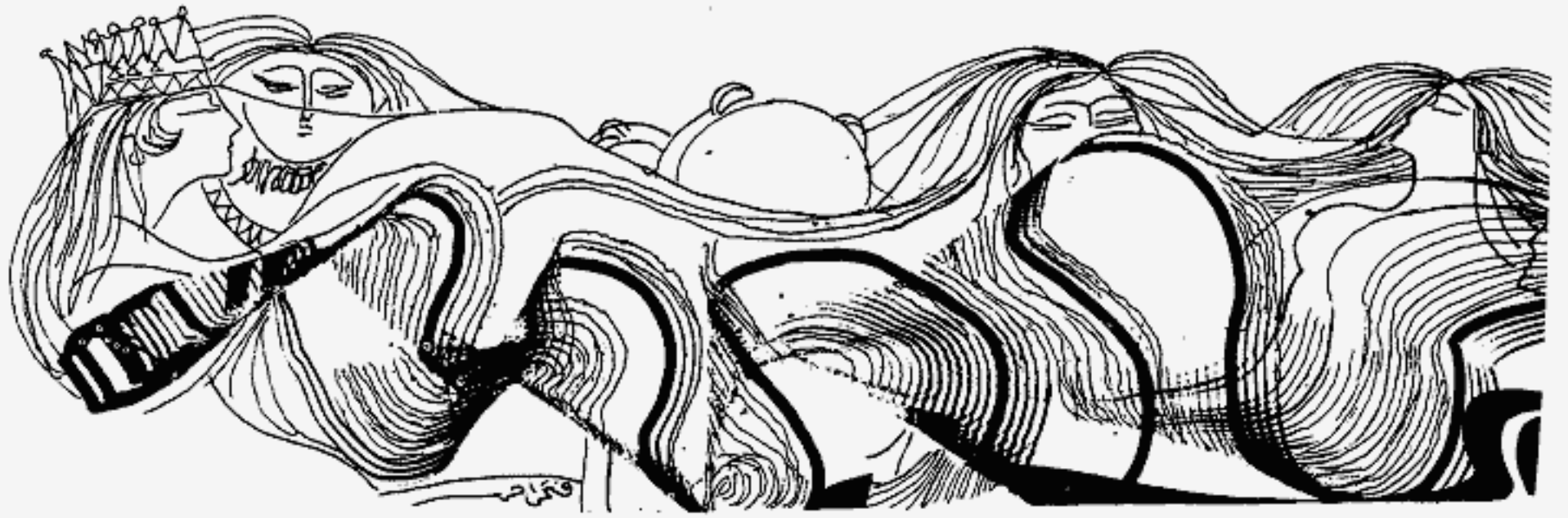
الصحراء = البحر ————— المجال ، الناقة = الشراع (السفينة)
الأداة . الحادي = الملاح ————— العلاقة . ولكننا
نعلم أن التغير في علاقات الرمز اللغوي وارتباطاته السياقية يتزامن - طردا
وعكسا - مع التغير في دلالة الوظيفة ، وهكذا فإن اقتران اللجة بالليل ،
واقتران الموجة بالأيام ، تجعل الماضي موضوعا للاقتفاء ، سرعان ما يتج
بالرحلة أحداثا دلالية جديدة ، فهي حركة في الزمن . ثم هي حركة
تجاذب «الملاح» - أو الشاعر - في اتجاهين متعارضين تماما . الأيـام
تقذف به إلى الأمام والماضي يشده إلى الخلف شدا عيبيا لا نهاية له ولا
ثمره فيه . فقد ابتلعه - نعتي الماضي - خضم الزمن ، مثلما سيتلع اليوم
والغد ، والحاضر والآتي . في دورة أبدية لا تنفذ إلا بنفاذ العمر :

ودع البـلـيل غـضـى ، إنـها
لـم تـكـن أول ما ولى وضاعا
سـوف يـبـدو الفـجـر في آثـارها
ثم يـمـضـى ، ودوالـيـك نـبـاعـا

ودلالة التعاقب والاحتنية التي تنتجها حركة الزمن في هذه الصورة
وسابقتها لا تصادر على ما سواها من دلالات يملها تطور السياق . لأن
تعدد الدلالة - أو تولدها - من أبرز ما أئتم به توظيف الرحلة في الشعر
الحديث . ومن ثم لا نعجب حين نرى القصيدة في شطرها الأخير
تتحول من الرحلة بحسبانها حركة في الزمن ، إلى الرحلة باعتبارها حركة
من النفس . وصراعا في العاطفة ، وتجديفا في أمواج المشاعر الغلابية :

أندرك الـنـائـه في بـحـر الهوى
قـبـل أن يـقـتـله الـمـوج . صـراعـا
فـاجـعل الـبـحـر أمانـا حـولـه
وامـلأ الـسـهـل سـلامـا والـيـفـاعـا
وقـد الـفـلـك إلـى بـسـر الرضـى
وانـشـر الـحـب عـلـى الـفـلـك شـراعـا . (٢٣)

وقد اجتزأنا هذه الأبيات الثلاثة التي تتجه فيها صيغ الطلب إلى «الحبيب
الهاجر» . لا لقصيق المقام فحسب ، بل لأن كلا منها يمثل محورا تلتم
حوله وتغذيه مجموعة من الأبيات ، ثم لأن كلا منها يمثل نقطة انتقال في
تحولات تلك الرحلة المجازية ، في أولها نسمع استغاثة الغريق الضال لا
ينشد سوى النجاة ، وفي ثانيها لا يقنع بالنجاة حتى يقرنها بطلب الأمان
الشامل والسلام المطلق ، أما ثالثها فيختم القصيدة بنبرة تفاؤل تختلف عن
نبرة المطلع وتكملها في الوقت ذاته ، فهي تختلف عنها من حيث أن نبرة
المطلع عيثة جهمة ترضى من اقتفاء الماضي بالاياب . وتكتفي من الرحلة



وعرائس نحتال في حلمي
بين التدفوف وضجة النغم
وأطل مأخوذاً فنسجم لي
سججاً، ويهزني ضرمي
لمى تنكّر لي مالكها

من بعد إلى روعة القمم
بارحلة المعنى على خلدي

قصرى بجدي، عانق علمي
وطابع الحركة هو أظهر ما تلتقطه عين قارئ القصيدة، وهي حركة
نومي إلى الرحلة ولا نسيها، باستثناء تلك الإشارة العابرة إلى «رحلة
المعنى»، ثم هي حركة تستعين بالصوت والصورة، باعتبارها أبرز
وسائل الأداء الشعري، ففي البداية نسمع حركة الصوت غائمة رجراجة
يوحى بها «صدى الموال» و«خفيف الموسيقى»، وكلاهما صوت لا نغوم
له، ثم سرعان ما تتحول إلى حركة منظورة نجسدها «الرؤى» تارة
وعرائس الحلم تارة أخرى، وفي الحالتين لا تتم هذه الحركة المنظورة
في تلقائية واستسلام، بل هي رهينة معاودة دائمة، ومناوشة جدلية لا
تقطع، بين الشاعر وفلذات إبداعه، يطرد منها ويستبق، ويضم
ويطرح، وتلوح لبصيرته بين إيقاع النغم مزهوة مبتسمة، فيزهو إليها
الشوق ويدفعه الحنين، ولكنه لا يلبث أن يضج بالمفارقة بين الوهم
وال تجربة، بين ما توقعه وما وجده، بين العرائس والدمى، بين الضرم
والبرودة، بين القمم التي طالما صحبها وألف روعة الرحيل إليها،
والدروب التي أنكرته وتوغرت عليه.

ومثل هذه المفارقة من أشدّ الهموم إلحاحاً على وجدان الشاعر
المعاصر، فكثيراً ما يجد المبدع نفسه في حالة حصار مبعثه عدم التطابق
بين القصيدة بالقوة والقصيدة بالفعل، بين ما يراد قوله وما يقال، ومن
قبل استشرع «س. إليوت» مرارة هذه المفارقة حين كتب: «لم
يتعلم المرء إلا انتقاء خير الكلام، للشئ الذي لم تعد ثمة ضرورة لقوله،
أو بالطريقة التي لم يعد ميلاً لقوله بها»^(٢٥). ويعني ذلك أن كل مغامرة
يعانها الشاعر مع لغته رهينة بظروفها، إذ يتعين عليه في كل تجربة شعرية
جديدة أن يرحل في فياق الكلمات بحثاً عن زاد يوائمها، وما قاله
«إليوت» صراحة وتقريراً، قاله صلاح عبد الصبور بالصورة والحركة
والإيماء، فهو لم يلجأ إلى البوح بمدلول رحلته إلا عند النهاية، وهو
يسلك إلى هذه النهاية نفس الطريق الدراماتيكي الذي سلكه في
البداية، فنحن هنا - مثلاً كنا هناك - إزاء نسق من الصور التي
تصدرها أفعال تتم عن توتر الحركة وترددها: أنفَرها - أقطفها -

بطىّ الشراع. على حين تنشر نيرة الختام شراع الحب، لتبلغ برحلة
العاطفة إلى غايتها من الرضا، ثم هي تكملها لأنها تمثل عزاء الشاعر عن
إنخافه في التصدّي لتدفق الزمن، والبديل الذي ينشبت به إزاء عجزه
عن استعادة ما فات.

وقد يلجأ الشاعر المعاصر إلى نقي منطوق الرحلة - مثلاً نقي منطوق
الظل - وإهمال حواشها مع استبقاء دلالتها، فتتحول إلى معنى داخلي
لا تبصر منه في ظاهر القصيدة سوى ما تقتضيه الرحلة عادة من عباء
الكشف ولذة المخاطرة، وفي تلك الحالة يتجاوز دورها دور البديل
المجازي، إلى حيث تصبح ضرباً من التصور الفني، وطريقة للبناء بروح
الموروث لا بنصه، وربما اقترن ذلك بمجهود خاص من الشاعر في الربط
إيحائياً بين لازم الرحلة ولازم التجربة الشعرية، فتغدو الأولى رمزاً لما في
الثانية من طموح إلى الحقيقة أو المطلق أو المجهول، وسعى دعوب إلى
تعقب المخاطرة الشعرية ومراوغتها حتى تسكن إلى مكانها في القصيدة،
ومن هذا القبيل «رحلة»^(٢٦) للشاعر صلاح عبد الصبور،
وفيهما تتجلى الرؤى الإبداعية أشكالاً متحركة وعرائس حية، بقصبتها
وبدينها، ويجمعها ويفرقها، ويبصرها ويكاد بلمسها، حتى إذا اقتربت
منها يده لم تقبض إلا على دمي جامدة لا حياة فيها:

الصباح يسدج في طفولته

والليل يلجج بحبو حبو منهزم

والسدر للم فوق قريتنا

أسرار أوبسته، ولم أنم

نحن هنا إزاء رحلة الليل، تلك الخيمة السحرية التي طالما استراح بكنفها
الشعراء، والتي آثرها الشاعر نفسه بعدد غير قليل من قصائده^(٢٧).
ولكنها رحلة لا تنفض إلى غايتها في سر، ولا تتعاقب خطواتها إلا عبر
مخاض بطىّ نوحى به الدلالة الحركية الوثيدة للأفعال: «يسدج» - «يلجج» -
«السدر» - «لم» - «فوق» - «قريتنا» - «أسرار» - «أوبسته» - «ولم أنم»
ثم هي رحلة تتواكب معها وتقترب بها رحلة أخرى أشد منها
خصوصية، نعتي رحلة المبدع داخل تجربته، وقد أومأت إليها دلالة
النق في ختام البيت الثاني، ولكنها مستحظى بامتداداتها التشكيلية في
الآيات التالية:

وصدى لوال يعمادوني

وحفيف موسيقى من السدم

ورؤى أنفَرها وأقطفها

وأنفَرها. وينفَرها مأمى

بالقراءة التي تعاني بدلا من أن تستسلم . بغية اكتشاف ماذق من بنائها . واستنباط ما خفي من إيماءاتها . دعنا نقرأ هذه الأبيات الذائعة من مفتتح «أنشودة المطر» لبدر شاكر السياب :

عينك غابتنا تحيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنها القمر
عينك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأصواء كالآفار في نهر
برجته المخداف وهنا ساعة السحر
كأنها تنبض في غوريها النجوم .
وتفرقان في ضباب من أسى شفيف
كالبحر سرح اليدين فوقه الماء
دفا الشتاء فيه وارتعاشة الخريف
والموت والميلاد والظلام والضياء .^(٢٨)

نقد بُذل في تحليل هذه القصيدة وكشف مكوناتها ما لا يحتاج بعد إلى مزيد من الإضافة . بيد أن كل ما قيل فيها وعنها لم يكن كافيا ليبدد وهم بعض النقاد الذين أخذوا على هذا المطلع تقليديته ، ومحاكاته للمطالع الغزلية القديمة . بل وانفصاله عضويا عن بقية أجزاء القصيدة ، «فالسحر هنا - بتعبيرهم - نقلة جالية تحيل صورة العينين في الخيال إلى إبداع غابتي تحيل غارقتين في ظل شفق مستحيل» .

ولن نغرينا غربة هذه النظرة بارتداء عباءة من بدافع عن الشاعر وعمله . فذلك مطلب قد تغنى فيه مراجعة القصيدة ذاتها بأكثر مما يغنى أي تفسير . ويكفي أن نشير هنا إلى أن الإطار الكلي للتجربة الشعرية يتجمع بمستوياته الأدائية المختلفة حول «لحظة التحول» بكل ما تعنيه من رهق المخاض وآلام الولادة الجديدة ، وقد تدرجت في تمثيل هذا المخاض والتقاط ملامحه صور القصيدة على تنوع مراحلها البنائية . بدءا من «أنشودة المطر» التي «دغدغت صمت العصافير على الشجر» ، ومرورا بالأم التي يرتقب طفلها عودتها بعد الغياب ، والبروق التي «تمسح السواحل بالنجوم واغمار» . والمهاجرين الذين «بصارعون بالمجاديف وبالقلوع عواصف الخليج» . ثم انتهاء ببطول المطر . الذي تتخلق من قطراته أجنة الزهر وخلايا الحياة الوليدة .

فإذا قرنا هذا البناء الصوري إلى أبيات المطلع المشار إليها . أمكن أن نكتشف ما بين الاثنين من علاقة عضوية حميمة . فجملة العناصر التصويرية في هذا المطلع ترجع - رغم ذاتية ما بينها من علاقات - إلى منبع حسي واحد . هو الطريقة التي تتناسخ بها مظاهر الطبيعة ، حيث تتلاقى الأضداد وينبثق النقيض من النقيض . وحيث يتخلج الوجود في آن واحد بالخريف والشتاء . والموت والميلاد ، والظلام والضياء . وهي عناصر موائمة بذاتها للتجربة الكلية في القصيدة . فوق أنها بنسقتها التعبيرية موحية بقلق التشكل وإيقاع التغير المرتقب : راح ينأى عنها القمر ، تورق الكروم ، ترقص الأصواء . برجته المخداف . تنبض النجوم . تفرقان في ضباب ، سرح اليدين فوقه الماء . ارتعاشة الخريف . فإذا مضينا مع الدلالة الجالية لهذا النسق إلى مداها . أمكن القول بأن ما تحمله هذه القلذات التركيبية من معنى الميلاد في انطفأة الطبيعية هو الوجه الآخر من معنى الميلاد في الإنسان . كما أن ما يقترن

ألمها - بذرها . أو تشي باطراد الحركة وتعايقها : نخثال ، أطل . يزني . ترودها . وهذا النسق الحركي هو الذي يحدد تحولات الصورة وتشكيلاتها ، منذ كانت حفيفا موسيقيا مبهما ، إلى حيث تصبح رؤيا ، ثم إلى حيث تغدو كيانا منغما بالألق والزهر والحياة . حتى تصير بالتجريب والممارسة إلى دمية باردة لا نبض فيها ولا حرارة ، ولا ريب أن هذه التحولات على مستوى الصورة كفيلة بأن توحى بتحويلات مماثلة على مستوى رحلة المعنى الشعرى وانتقالاته عبر العملية الإبداعية .

(٦)

وأخيرا . يقف الشاعر المعاصر وقفة خاصة عند ماثور النسب في المقدمة التراثية . ولكن هذه الوقفة الخاصة تحتاج عند المعالجة النقدية إلى مزيد من الحذر . ذلك أن الصورة الغزلية الحديثة - مثلها في ذلك مثل الصورة الشعرية بعامه - قد تخطت إطار الرصد الحسي لمظاهر الجمال الأنثوي . إلى حيث عدت حالة نفسية حقيقية . تبدأ من الواقع ولكنها لا تنسخه . وتستمد منه مفرداتها . ولكن لتعيد تشكيلها في علاقات وأنساق ذاتية محضة . ومن ثم تنهار تلك الثنائية المفروضة بين الشاعر وعالمه . ليحل محلها تفاعل حميم بين الذات والموضوع . وتتوارى الارتباطات المنطقية لعناصر الصورة ، لتصبح بقوة الخلد منغلجا لإبغاءات نفسية وفكرية رحيمة المدى .

لقد طالما تغنى شاعرنا القديم في مقدماته بالعيون الجور والأطراف الساجية والأهداب المكشوبة . فانظر كيف تحولت العيون على قلم نزار قباني إلى عالم من الرؤى والأخيلة النيرة . إلى موسم من الخصب والكروم والخضرة . إلى رحلة في المدى الأزرق تطوبه وتنشره بلا شواطئ وبلا حدود :

ونظرت في عيني محدثي

والمدى بطوبى ويشرق

فإذا الكروم هناك عارشة

وإذا القلوع الخضراء تحملني

هذي بحار كنت أجهلها

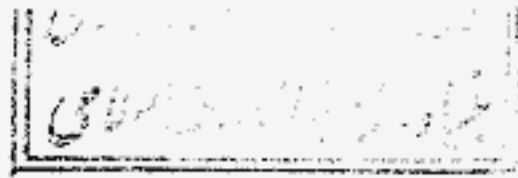
لا بر بعد اليوم يا سفي

تاهت بعينها . وما علمت

أتى عبيدت بعينها وطني^(٢٩)

وربما لم تحل الصورة في البيت الأخير من مباشرة . فهي قد أحوالت من الخاص إلى العام . ومن الجزئي إلى الكلي . ومن العيون إلى الوطن . دون أن يكون لهذه النقلة مرشحاتها أو امتداداتها في بقية عناصر البناء . ورغم ذلك فهي نقلة لا تخلو - أيضا - من دلالة . لأنها تلمح تلك الصلة العريقة بين المكان والإنسان . فقد بما كانت الديار تذكر ساكنيها . وكان ارتباط الشاعر بالمكان وجها من وجوه علاقته بالماضي ، وحديثا يعكس العلاقة مع بقاء أطرافها . فيضحي التفكير بالحبشية ضربا من التفكير بالوطن ، وتغدو الملاحظة في عينيها رحلة عبر آماذ الأرض الأم بحقولها وبياديرها وكرومها وغيابها وأنها راها .

صحيح أن العلاقة بين الطرفين (المثير - المثار . الحبيبة - الوطن) قد لا تكون في كل الحالات بنفس الدرجة من الوضوح التي نراها عند نزار . بيد أن تظليل الصورة ودقة بنائها لا يعدان ذريعة للاشتغال حولها وانحراب منها . بقدر ما يمثلان دعوة لمصافحتها من جديد . ومعاودتها



وبقيمة إبحائية رمزية تتخطى المباشر والمحدود من مظاهر الجمال الأنثوي .
إلى غير المباشر والمحدود من معاني الأرض والوطن .

• • •

وتبقى مع نهاية المطاف كلمة : ذلك أن إعادة توظيف المقدمة الشعرية بعناصرها - كلها أو بعضها - وعلى تنوع أشكالها ودلالاتها ، ليست في جوهرها إلا تعبيراً عن حضور التراث في وجدان الشاعر ، وإذا كان هذا الحضور التراثي - برهانا على أصالة المبدع وقدرته على استغراق الماثور من تقاليد القول - فإنه لا ينبغي أن يتحول - تحت وطأة الإسراف أو المتابعة السهلة - إلى مجرد واجهة ثقافية تتكىء على الاستعراض أو التراكم . أكثر مما تلجأ إلى الاصطفاء والمثّل . ولنتذكر أن كل مغامرة مع الكلمات هي ضرب من الكشف والريادة . والريادة انتماء وتجاوز . وبقدر شفافية الرؤية النقدية للشاعر تجاه العرف الفني الماثل . ومهارته في استلهاه والانفعال به . ثم في تحطيمه والإضافة إليه ، يكون أثره في تأصيل ذلك الانتماء وتعميق الإحساس به . ولا ريب أن في دقة التوازن بين طرفي هذه المعادلة الصعبة ما يعصم من شية الزلل ومظنة التحريف .

بهذا الميلاد الأخير من توتر واختلاج وغموض ، قد وجد معادله الفني عبر تلك الفلذات الخبل بالظلال والأسرار . فليس محض مصادفة أنها جميعاً تأخذ مسارها عبر لون رمادي مبهم . سواء في الدكنة الخضراء تستغرق هامات التخيل وأوراق الكروم ، أو في غروب القمر . أو اهتزازات الضوء . أو اختلاجات النجوم . أو العيون الغرقى في شفافية الأسى . وكأننا من كل هاتيك الإشعاعات المراوغة ، ما حدث مازال - بعد - في طور التبلور ومرحلة التكوين .

وفي هذا الضوء لا تمثل ساعة السحر مجرد « نقلة جمالية » تخيل صورة العينين إلى غابتي تخيل . فليس خافياً أنها ترددت في المطلع مرتين . وأنها في المرتين لم ترد اعتباطاً . بل لأنها إحدى لحظات التحول في مدار الليل والنهار . وهي اللحظة التي يشرق عندها الفجر من أكنة الليل . وينشق النور من تلافيف الظلام . وهي كذلك - بحكم التفاعل بين الرمز والمرموز - بين الموضوعي والذاتي - مفترق الطريق بالنسبة لتجربة الميلاد التي توفرت عليها كل صور القصيدة . ومن ثم تحظى « العينا » بقيمة عضوية تتجاوز المؤلف في المطالع الغزلية التقليدية .

هوامش

انظر : (١)

الرمز والرمزية ، السابق الذكر - ص ١٠٦ - ١٠٧ .

(٩) المصدر السابق - ص ١٥٩ - ١٦٠ .

(١٠) أوسطى الخطابة - ترجمة وتقديم وشرح الدكتور عبد الرحمن بدوي - بغداد سنة ١٩٨٠ - ص ٢٣٧ .

(١١) ديوان عمر أبو ريشة - المجلد الأول - الطبعة الأولى - دار العودة - بيروت سنة ١٩٧١ - ص ٥٣٧ وما بعدها .

(١٢) إليسا الحاي : عمر أبو ريشة - ط ٢ - دار الكتاب اللبناني - بيروت سنة ١٩٨٠ - ص ٦٥ - ٦٦ .

(١٣) انظر قصيدة « أوغاريت » - ديوان عمر أبو ريشة - المجلد الأول - ص ١١٨ .

(١٤) قصيدة « طلل » - المصدر السابق - ص ١٢٥ .

(١٥) السابق - ص ١١٩ - ١٢٠ .

(١٦) السابق - ص ١٨٧ - ١٨٩ .

(١٧) الناس في بلادى - الطبعة الثانية - دار الآداب - بيروت سنة ١٩٦٥ - ص ٦٧ وما بعدها .

(١٨) انظر قصيدتي : أطلال ، الأطلال - ديوان ناجي ، طبع دار المعارف سنة ١٩٦١ - ص ٢٥٨ - ٣٤١ .

(١٩) قصيدة « يا دار هند » - المصدر السابق ص ٢٧٣ .

(٢٠) المصدر نفسه - ص ٣٩ - ٤٠ .

(٢١)

L. J. Krutshkovsky, Selected Works, vol II, p. 252.

(٢٢) تتكرر صور الرحلة البحرية في شعره لدرجة تلفت النظر . ونكس في بعض الأحيان دلالات مجازية عميقة الأثر . انظر له - بالإضافة إلى القصيدة المذكورة - قصيدتي : منها ، إليها - ديوان علي محمود ص - دار العودة - بيروت سنة ١٩٧٢ - ص ٥٩٥ - ٦٠٢ .

(٢٣) المصدر السابق - ص ٣٤ - ٣٧ .

(٢٤) صلاح عبد الصبور - الناس في بلادى - ص ٥٨ - ٥٩ .

(٢٥) انظر له - على سبيل المثال لا الحصر - « رحلة في الليل » - المصدر السابق - ص ٥ وما بعدها . « أغنية الليل » - أحلام الفارس القديم - ط ١ - دار الآداب - بيروت سنة ١٩٦٤ - ص ٢٠ وما بعدها .

(٢٦) م . ل . روزنتال - شعراء المدرسة الحديثة - ترجمة جميل الحسيني - بيروت سنة ١٩٦٣ - ص ١٤٣ .

(٢٧) نزار قباني : الأعمال الشعرية الكاملة - ج ١ - منشورات نزار قباني - بيروت - ص ٢٩٣ - ٢٩٤ .

(٢٨) بدر شاكر السياب : أشعده المطر - دار مجلة شعر - بيروت سنة ١٩٦٠ - ص ١٦٠ .

R. P. Basler: Sex, Symbolism and Psychology in Literature, New Brunswick, 1948, p. 17.

(٢) ليس غريباً في هذا المقام ما يقال من أن تقاليد الشعر في التصوير والتصياغة يشهد الإحساس بها وتعظيم الحاجة إليها حين يشعر المبدع ببعدها بينه وبين المثلى . وكأن هذه التقاليد تقوم بتعويض العلاقة المفترضة بينها : انظر :

W. Y. Tindall, The Literary Symbol, New York, 1955, p. 126.

(٣) ابن قتيبة : الشعر والشعراء - تصحيح الأستاذ مصطفى السقا - ط ٢ - ص ١٤ - ١٥ . ورغم أنه ليس من هنا في هذا المقام تعقب النظرة القديمة والحديثة التي طرحت لتفسير مقدمة القصيدة العربية في أطوارها التاريخية . فإن الإصناف يقتضي أن نشير إلى ما حظي به رأي ابن قتيبة من اجتهادات الباحثين المعاصرين ومناقشاتهم . مؤيدة ومعارضة . وقد أخذ عليه المرحوم الدكتور محمد مندور تلك النظرة التفريرية التي تناول المسائل من أطوارها ولا تلمحها في تطورها التاريخي . فليس صحيحاً أن الشاعر المادح هو الذي فكر في أن يبدأ بذكر الديار والحبيبة والسفر وما إلى ذلك ليمهد لمدحه . وإنما هي تقاليد الشعر الجاهل استمرت حية مهيمنة . (انظر المنهج عند العرب - القاهرة سنة ١٩٤٨ - ص ٢٩) . كما لحظ الدكتور عز الدين اسماعيل ما في تفسير ابن قتيبة من قصور محته اعتبار النسب أداة فنية موجهة إلى المثلى . على حين أن هذا النسب « يحسم لنا ارتداد الشاعر إلى نفسه وخلوه إليها . وهو بذلك يعدّ الجزء الذاتي للقصيدة » . (روح العصر - ط ١ - بيروت سنة ١٩٧٢ - ص ١٧) .

ونعتقد - من جانبنا - أن إحدى دلالات الصورة لا تصادر بالضرورة على بقية دلالاتها وإيماءاتها الفنية . فلتعبد دلالة الشعرية أساسه الجمال الذي سلفت الإشارة إليه . ومن ثم لا نرى تناقضاً حقيقياً بين ذاتية المقدمة في علاقتها بالمبدع . وعموميتها من حيث هي تقليد في فعل الشاعر بموروثه من ناحية . وبذوق الجماعة من ناحية أخرى . ومن هذا المنظور الأخير كان رأي ابن قتيبة - فهو إن أغفل صلة هذا الجزء الذاتي بمبدعه . فلم يغفل صلتها بالتقليد . وعذيره في ذلك أنه كان يرصد المقدمة في القرن الثالث الهجري . أي بعد أن أصبحت أقرب إلى الاصطلاحات الفنية .

(٤) محمود حسن اسماعيل : ناز وأصفاد - مكتبة الأنجلو المصرية - ص ٤٣ .

(٥) انظر تعليقاً على هذه القصيدة لكاتب هذه السطور في : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر - ط ٢ - دار المعارف سنة ١٩٧٨ - ص ١١٠ .

(٦) نشر دار الطبعة - بيروت سنة ١٩٦١ م .

(٧) ناز وأصفاد - ص ٧٨ .

(٨) انظر : الدكتور مصطفى مويط : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة - دار المعارف سنة ١٩٥١ - ص ٨٣ . ولزبد من التفصيل في نظرية بودلير براجع كتاب

الهيئة المصرية العامة للكتاب



ترحب بكم دائماً
في مكتباتها
بالقاهرة
والمحافظات

جاء

القاهرة

١٩ شارع ٢٦ بوليت ٨٤٨٤٣١
٥ ميدان عراي ت ٧٤٠٠٧٥
١٣ شارع المتديان
الباب الأخضر بالحسين ت ٩١٣٤٤٧

مركز التوزيع الداخلي

- مركز شريف : القاهرة :
٣٦ شارع شريف ت ٧٥٩٦١٢
- مركز الفجالة : القاهرة :
٥ شارع كامل صدقي (الفجالة)
- مركز اسكندرية : اسكندرية ٤٩
شارع سعد زغلول ت ٢٢٩٢٥

الوجه القبل

- الجيزة : ١ ميدان الجيزة ت ٨٩٨٣١١
- المنيا : شارع ابن خصيب ت ٤٤٥٤
- أسيوط : شارع الجمهورية ت ٢٠٣٢
- أسوان : السوق السياحي ت ٢٩٣٠

الوجه البحري

- دمنهور : شارع عبد السلام الشاذلي
- طنطا : ميدان الساعة ت ٢٥٩٤
- المحلة الكبرى : ميدان المحطة
- المنصورة : ٥ شارع الثورة ت ٦٧١٩

مركز التوزيع الخارجي

بيروت : شارع سوريا - بناية حمدي وصالحه
ت ٢٥٦٤٩٢ - ٢٩٠٠٩٩

مفهوم الشعر

في كتابات الشعراء المعاصرين

□ عز الدين اسماعيل



على الرغم من أن عددا لا بأس به من شعرائنا المعاصرين قد حاول التأمل في تجربته الشعرية ، وحاول - من ثم - وصفها ، مستخلصا من ذلك تصورات للعملية الشعرية في مراحلها المختلفة ، وللعمل الشعري في أبعاده الفنية والمعنوية ، فإنهم - مع ذلك - أحرص ما يكونون على نفي أن ما يطرحونه من تصورات يشكل نظرية مكتملة في فن الشعر . ولو أننا توقفنا قليلا عند واحد من أكثرهم كتابة عن شعره ، هو نزار قباني ، لوجدناه يتبرأ من أن يكون ما يكتبه نظرية للشعر ، وينفي أن تكون لديه مثل هذه النظرية ، ويقرر أن نظرية الشعر والشعر نفسه بنى أحدهما الآخر ، فلو كانت لديه هذه النظرية لما كان شاعرا^(١) . ثم يخلص إلى رفض أن تكون هناك نظرية عامة للشعر ، ويرى أن « كل شاعر يحمل نظريته معه »^(٢) . والواقع أن النظرية لا تتعدد ، وإنما تتعدد المفاهيم ، وما يكتبه الشاعر عن الشعر إنما يعبر به عن مفهومه الخاص .

« الشاعر الذي يدعى أنه يعرف كيف تتحرك المياه في عوالمه الجوانية يجهل حقيقة اللعبة . »

نزار قباني

- ١ -

الشعري أو تصوراتهم الخاصة المتعلقة بالشعر ، وإنما يكفي هذه الدراسة أن تعرض - في إطار موحد - مجموعة التصورات التي تمثل مفاهيم الشعر لدى طائفة من شعرائنا المعاصرين الذين يمثلون مختلف الاتجاهات الشعرية المعاصرة . فكل شاعر مفهومه للشعر . ولكن هذا المفهوم لا يشكل نظرية عامة .

نظرية الشعر عملية تجريدية . نحاول أن نتجاوز كل التجارب الفردية في بناء نظري محكم ، له صفة الإطلاق ، أو هو يطمح - على أقل تقدير - إلى تحقيق هذه الصفة . وربما كان هذا أقرب إلى طبيعة عمل النقاد والمفكرين وأصحاب المذاهب الشمولية منه إلى عمل

ومن ثم تناول هذه الدراسة مفهوم الشعر وليس نظرية الشعر ، وذلك وفقا لطبيعة المادة التي تتصل بها وتفحصها ، وهي كتابات الشعراء أنفسهم . حاولوا فيها - من خلال تجاربهم الشعرية الخاصة - أن يطرحوا التصورات الخاصة التي استقرت في ضمائرهم عن طبيعة عملهم . وهو الإبداع . ونحن نقول إنها التصورات التي بزغت من خلال التجربة والممارسة لا يخفى علينا أن قدرا من التحصيل الثقافي الخاص بكل شاعر منهم - قل أو أكثر - يمازج هذه التصورات . ولكن من قال إن إبداعهم الشعري نفسه لا تمازجه هذه الثقافة ؟ ! وعلى كل فليس من هدف هذه الدراسة تقصي العناصر الثقافية التي رفدت نتاجهم

الشعراء ، الذين تشكل مفاهيمهم النظرية فيما يتعلق بالشعر - في الجانب الأكبر منها - من خلال تجاربهم الخاصة . وفي الوقت الذي نطمح فيه النظرية إلى إقامة بناء فكري موحد . تتحرك المفاهيم حرة في عدد من الاتجاهات ، خصوصا عندما تكون هذه المفاهيم وليدة التجربة الشخصية . وبعبارة أخرى . يمكن أن تكون هناك نظرية عامة للشعر . ومفاهيم مختلفة له . في الأزمنة المختلفة . ولدى الشعراء المختلفين . النظرية لا زمانية ، والمفاهيم لصيقة بالزمن أو بالتاريخ . لأنها وليدة تأملات فردية لأشخاص بأعيانهم . هم في حالتنا هذه طائفة من الشعراء المعاصرين .

ومع أن هؤلاء الشعراء متعاصرون فإن تعاصرهم لا يقتضي بالضرورة أن تتحد مفاهيمهم لإطار عملهم المشترك . وهو الإبداع الشعري . إلا إذا تنازلوا نهائيا عن التأمل في تجاربهم الخاصة . وتطلعوا إلى بناء تصورات كلية مجاوزة ؛ وهذا نادرا ما يحدث . كما هو الشأن في حالات كولرد ، وإيلوت ، والبيوت ، والعقاد ، ونازك الملائكة وأضرابهم . ولكنهم في الوقت نفسه حريون - بحكم تعاصرهم نفسه . أي بحكم حياتهم في إطار تاريخي معين - أن يتفقوا في جوانب من الرؤية . نقل أو تكثف . ومن ثم قد تتطابق المفاهيم المختلفة أحيانا في جوانب منها . وقد تتوازي أحيانا . وقد تتقاطع في بعض الأحيان ، ثم تعود في مجموعها لكي تشكل الإطار المعرفي الذي تطرحه حقبة تاريخية معينة .

من أجل هذا لن تعرض هذه الدراسة لمفهوم الشعر لدى كل شاعر على حدة . بل ستحاول التحرك مع هذه المفاهيم في مجالات التقاطع وافتراقها ؛ في تفرداتها وفي اتفاقها أو توازيها أو تقاطعها . بغية تمثل ذلك الإطار المعرفي العام الذي طرحته هذه المفاهيم مجتمعة على عصرنا الراهن .

ولأن هذه الدراسة تنهج أساسا إلى النظر فيما يمكن أن نسميه «شهادات» الشعراء على أنفسهم فقد استبعدت الكتابات ذات الطبيعة الدراسية المنهجية من مجاها ، ككتاتي نازك الملائكة وسلمى الخضراء الجيوسي^(٣) . على الرغم من تقديرنا الخاص لعطائهما الشعري .

- ٢ -

ولنبدا الآن رحلة الشعر مع الشعراء منذ البداية .

إن لحظة ميلاد القصيدة ليست إلا مرحلة متقدمة من هذه الرحلة . تسبقها مراحل كثيرة . أما البداية الحقيقية ففصارية في عالم ضبابي ليس من السهل التعرف على حدوده ومحتوياته . وحين يحاول الشاعر أن يستبطن مراحل ما قبل ولادة القصيدة في نفسه فإنه يلقى بنا في هذا العالم الضبابي . ويطلب منا أن نسلم معه بفضائية المصدر الأول أو الدافع الأول لحركته نحو الإبداع الشعري .

منى تبدأ البداية الأولى ، وأين يستقر المشروع . وكم من الزمن يظل متواريا في مكته - هذه أسئلة من العسير أن يجيب عنها الشاعر . حتى عندما يدفعه الفضول إلى التحري فإنه ما يكاد يتابع الخيط قليلا

حتى ينقطع به عن طرفه الآخر . «كلما حاولت أن أتقرب الشعر إلى حيث يسكن هرب مني»^(٤) وهذا معناه أن عملية الاستبطان لا تفضي إلى تعرف واضح ودقيق على ما يتحرك في باطن الشاعر . وكل ما يمكن التعرف عليه هو اللحظات التي تشرع القصيدة فيها في مناوشة الشاعر ولقت نظره إليها .

وعن هذه اللحظات يستطيع الشاعر أن يحدثنا كيف أن خاطرة أولى - كما يقول صلاح عبدالصبور^(٥) - «تيزغ فجأة مثل لوامع البرق» في الذهن . فيمضي عندئذ يمتحن هذه الخاطرة الآتية من أغوار الذات الساكنة ، وتعتزل ذاته نعي ذاتها . حيث تندمج الفكرة في نفسها وتسلخ عنها آلاف المرات .

وقد يعتقد البعض أن الشاعر يتحدث هنا عن حالة من حالات «الخدس» ، ولكنه لا يرى في الخدس وصفا دقيقا لما يشعر به . فالخدس البرجسوني - كما يقول - «نوع من الفطنة الثاقبة التي تسبقها مقدمات عقلية وتركيبية متعددة ... قد يكون صالحا لتفسير الوثبات الفكرية العالية . ولكنه لا يصلح لتفسير الوثبات الوجدانية . بل لابد لتفسير هذه الوثبات من مصطلح خاص ، لا نجده عند الفلاسفة . ولكننا نجده عند أصحاب الاجتهاد الروحي من الأنبياء والمتصوفة » . ويقصد به مصطلح «الوارد» . فالخاطرة التي تلمع كالبرق ثم تختفي تمثل المناوشة الأولى للوارد . ونكون عندئذ خالية - بالنسبة إلى إدراك الشاعر على الأقل - من أي معنى . ولكن المناوشة إغراء بالاستبانة . واستبانة ذلك تقتضيه العودة إلى الحال التي جلبت إليه الوارد الأول . ومحاولة الاتصال به . وعندئذ فإنه ينفصل عن ذاته . «أو تنفصل الذات عن نفسها لتعياها . وتعيد عرضها على مرآتها»^(٦) .

ولعل أهم ما يمكن تسجيله من هذا الوصف هو أن مصدر الوارد «وجداني» وليس عقليا ؛ وهو منطقة صعبة على التحديد والتحليل .

ولا يكاد نزار قباني يبتعد عن هذا التصور وإن لم يستخدم مصطلح الوارد ؛ فما تزال فكرة البرق الذي يلمع ثم تختفي تشكل أساس تصوره لبداية مناوشة القصيدة إياه . يقول : «تأتي القصيدة - أول ما تأتي - بشكل جملة غير مكتملة وغير مفسرة ؛ تضرب كالبرق وتختفي كالبرق . لا أحاول إمساك البرق بل أتركه يذهب ، مكتفيا بالإضاءة الأولى التي يحدثها . أرجع للظلام وأنتظر الناع البرق من جديد ... ومن تجمع البرق وتلاحقها تحدث الإنارة النفسية الشاملة ، وأبدأ العمل على أرض واضحة . وفي هذه المرحلة فقط أستطيع أن أقدخل إراديا في مراقبة القصيدة ورؤيتها بعقلي وبصيرتي»^(٧) .

هكذا تختفي البدايات الأولى في عالم مجهول . فلا يستطيع الشاعر أن يرصد سوى ذلك الخاطر أو الوارد . أو تلك الجملة غير المكتملة . حين تلمع وتختفي كالبرق . وسواء استعاد الشاعر نفسه الحالة التي جلبت الوارد إليه . أو انتظر حتى يعاوده البرق المرة بعد المرة . فالنتيجة واحدة . وهي أن الشاعر يدرك عندئذ أن قصيدة جديدة تريد أن تولد . وأن عليه أن يتأهب للمخاض .

وأعتقد أن هذا التصور الذي اتفق فيه الشعاران يمكن أن يلقى قبول لدى كثيرين من الشعراء ، بوصفه تشخيصا لحالة التأهب للشعر عند الإحساس بمقدمه .

ولكن يتفرد نزار بفكرة صريفة ، لا أعرف لها نظيرت لشاعر آخر سوى «مالارميه»^(٨) ، مؤداه أن الشاعر يفرغ من الفراغ الذي يشبه العدم ، وأنه عندئذ يتجه إلى إعدام هذا العدم - إذا صح التعبير - بأن يصب في هذا الفراغ وجودا يملؤه . هكذا تصبح الورقة البيضاء الفارغة مثيرة للشاعر وحافزة له على الكتابة . يقول : «التحديق في فراغ الورقة يثيرني . ويمحق الأمل»^(٩) ثم يعود فيقول : «الورقة أمامي جسد لا أعرفه . فراغ بارد يبحث عمن يغطيه ، ومرفأ مفتوح لكل البحارة»^(١٠) . هنالك ينشط الشاعر لتغطية هذا الفراغ بالكتابة ، التي تحيل برودة هذا الموت إلى دفء الحيوية . على أنه حتى في مثل هذه الحالة لا يمكن القول بأن القصيدة قد تولدت في لحظة تحت ذلك الشعور الملح الضاغط لمثل الفراغ ؛ إذ الواقع أنها تكون قد تكونت في زمن سابق . إن «حضور القصيدة على الورق متأخر جدا على زمن تكونها الحقيقي»^(١١) .

كل هذا يدفعنا دفعا إلى التسليم بأن الميلاد الفعلي للقصيدة ليس إلا مرحلة متأخرة من حياتها ، وأن لها وجودا سابقا على وجودها المتعين ، وأنها تقطع رحلة طويلة حتى تظهر بهذا الوجود المتعين من خلال الشاعر . وهذا ما نشئ به كلمات صلاح عبدالصبور حين يقول : «إن رحلة الشعر هي رحلة المعنى إلى الشاعر ، لا رحلة الشاعر إلى المعنى»^(١٢) ، وهو نفس المعنى الذي يطالعا في كلمات أخرى لنزار قباني يقول فيها : «القصيدة هي التي تتقدم إلى الشاعر ليكتبها ، لا العكس . وتعبير آخر : ليس الشاعر هو الذي يكتب القصيدة وإنما هي التي تكتبه»^(١٣) . ولا حاجة بنا إلى تأكيد طرافة هذه الفكرة ، وتوافقها مع أحدث الأفكار النقدية^(١٤) ، سواء أخذنا بها أو تحفظنا إزاءها .

وعلى كل فإن هذه التصورات قد أفضت ببعض الشعراء إلى تصور آخر يترتب عليها . مؤداه أن القصيدة كائن له وجوده المستقل .

وهذا التصور يقف معارضا لتصور آخر كان شائعا بل متسلطا على العقول تسلط الحقيقة الأولية المسلم بها ، ولعله مازال يخامر بعض العقول حتى اليوم . وهو التصور الذي روجه الرومنسيون وألح العقاد^(١٥) على تبيينه في الضمير النقدي ، ومؤداه أن العمل الشعري تعبير عن شخص صاحب .

إن الشاعر المعاصري أن يرى في العمل الشعري مجرد وثيقة نفسية أو اجتماعية حياة الشاعر أو لشخصه . ويرى أنه إذا كان حقا كذلك لكان عملا هزليا . يقول أدونيس :

«لعل أهزل الآثار الشعرية ... هي غالبا الآثار التي لا تكشف إلا عن عقد الشاعر أو ظروفه الاجتماعية الشخصية»^(١٦) . أما الآثار الشعرية المكتنزة فإنها تستمتع بوجود مستقل عن صاحبها . «إن لها حياتها الخاصة ... وبهذا المعنى يصبح الباحثون عن السيرة الشخصية للشعراء في

شعرهم فحسب متجنين على الصدق الواقعي ؛ لأنهم جعلوا أساسهم الوحيد هو الصدق الفني ، الذي له منطقته الخاص»^(١٧) ، وتمثل القصيدة المكتنزة أقوى ما تتمثل في الشعر المعاصر ، خصوصا فيما يعرف بقصيدة القناع . وفي قصيدة القناع يعتمد الشاعر «إلى خلق وجود مستقل عن ذاته ، وبذلك يبعد عن حدود الغنائية والرومنسية التي تردى أكثر الشعر العربي فيها . فالأفعالات الأولى لم تعد تشكل القصيدة ومضمونها ، بل هي الوسيلة إلى الخلق الفني المستقل . إن القصيدة في مثل هذه الحالة عالم مستقل عن الشاعر ، وإن كان هو خالقها»^(١٨) .

كل هذا يمكن الآن إيجازه في كلمتين : أن القصيدة لها وجود سابق على وجودها المتعين ، في مكان ما من ضمير الشاعر ، وأنها لا تكاد تخرج إلى الوجود العياني حتى تصبح لها شخصيتها المستقلة .

- ٣ -

فيم إذن الحديث عن الإبداع ؟ وكيف ينسجم هذا التصور مع حقيقة أن الشاعر إنسان مبدع ؟ وهل يظل هناك مجال لمثل هذا الحديث ونحن نسمع عن القصيدة التي تكتب صاحبها ؟ وكيف يكون الإبداع إذن ؟

لن نحاول - في البحث عن إجابات عن هذه الأسئلة - أن نطرح أفكارا من خارج الإطار المعرفي الذي تحرك فيه الشعراء أنفسهم . بل سنحاول بلورة أفكارهم وتصوراتهم الخاصة بما يكشف عن حقيقة علاقتهم بالعمل الشعري .

ولنبدا بالفكرة البسيطة التي تردت لديهم في صياغات تكاد تكون متطابقة - أعني تقريرهم أن الشعر «خلق» للواقع وليس انعكاسا له .

يقول عبدالوهاب البياتي : «الشعر ليس انعكاسا للواقع بل هو إبداع للواقع»^(١٩) .

ويقول صلاح عبدالصبور : «الشاعر إذن لا يعبر عن الحياة ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة وأكثر منها صدقا وجالا . ولكنه لا بد أن يخلق ، إذ أن وقوفه عند التعبير عنها هو قصور في رؤيته ، كما أن وقوفه عند التعبير عن نفسه هو عاطفية مرضية»^(٢٠) .

ويقول أدونيس : «من المؤكد أن الشاعر يعانى أزومات نفسية وبحس بوطاة آلامها . إلا أن معجزة الشعر هي : على وجه الدقة ، ألا يعكس هذه المعطيات وحسب - بل أن يتجاوزها ويغيرها . ليس الأثر الشعري انعكاسا بل فتحا ، وليس الشعر رسما بل خلقا»^(٢١) .

البياتي وأدونيس يرفضان هنا فكرة الانعكاس . في حين يرفض عبدالصبور فكرة التعبير . والفكرتان تمثلان الموقنين الكلاسيكية والرومنسية على التوالي . ومع ذلك فليست أظن أن البياتي وأدونيس قد رفضا الانعكاس دون التعبير ، أو أن عبدالصبور قد رفض التعبير دون الانعكاس . إنه يقول في موضع آخر : «إن فكرة الانعكاس الميكانيكي ليست أقل إيذاء للفنون منها للعلوم»^(٢٢) . والواضح أنهم جميعا

يرفضون الشعر ما لم يكن إبداعا ، أو خلقا ، أو فتحا ، وهي ألفاظ تستطيع أن تتبادل المكان للدلالة على قصد واحد .

ولكن ما الذى يخلقه هؤلاء الشعراء ؟

إن التأمل فى كلامهم يدل دلالة واضحة على إحساسهم بأنهم طرف فى ثنائية ، هى الشاعر والحياة ، أو الشاعر والواقع . لكن الشاعر يمثل طرف الوعى فى هذه الثنائية . ومن ثم فإنهم يعون هذا الواقع ولكنهم يرغبون عن التوحد معه ، ويسعون - بدلا من ذلك - إلى خلق واقع جديد أكثر انسجاما أو أكثر صدقا وجمالا . وهو أيضا واقع لا وجود له إلا فى ضمائرهم .

الشاعر إذن يقترب من الواقع ويتعد عنه ، يندمج فيه ولكنه ما يلبث أن ينفلت منه ، يعيه ولكنه يعود فينفيه . وعندما يجد نفسه وحيدا ، يمتص لى يخلق واقعا جديدا . هو أشبه شئ بالحلم أو بالرؤيا . والقصيدة التى يكتبها الشاعر هى تجسيد لهذه الرؤيا .

من ثم يمكن القول إن الشاعر يتحرك فى عملية الإبداع من مستوى «الرؤية» إلى مستوى «الرؤيا» . والرؤيا - كما يفهمها أدونيس - هى «تغيير فى نظام الأشياء وفى نظام النظر إليها» (٢٣) .

وإذن فعملية الإبداع تتمثل فى أن الشاعر حين يصطدم بالأشياء فإنه يشرع فى حل نظامها تمهيدا لسلوكها فى نظام جديد . الإبداع إذن هو الكشف عن نظم جديدة للأشياء وليس الكشف عن الأشياء ذاتها . وهنا يحق لنا أن نسأل : هل لهذا الكشف الذى يقوم به الشاعر قاعدة مرجعية ؟

إن أدونيس لا يقدم إلينا للإجابة عن هذا السؤال ما نراه محققا - بصورة إيجابية - لهذه القاعدة المرجعية ، بل يكتفى بتحديد ما لا ينبغى أن يكون له تأثير فى تشكيل تلك الرؤيا . يقول : «لا ينبغى أن تكون هذه الرؤيا منطقية ، أو أن تكشف عن رغبة مباشرة فى الإصلاح ، أو أن تكون عرضا لايديولوجية ما» (٢٤) . أما البياني فيرى أن الفهم الموضوعى للتناقضات التى تسود قانون الحياة ، وفهم منطق حركة التاريخ ، والتفاعل مع أحداث العصر - كل ذلك هو ما يمنح الشاعر الرؤيا الشاملة (٢٥) . ولكن أغلب الظن أن البياني يستخدم عبارة «الرؤيا الشاملة» و «الرؤية الشاملة» بمعنى واحد . أما سميح القاسم فيرى أن عملية الخلق ثورة دائمة على كل ما هو قائم ، ودعوة مستمرة لخلق عالم جديد . وهو فى هذا يتوازى مع مفهوم الرؤيا عند أدونيس . ولكنه يعود فيقرر أن «هذه (الثورة الدائمة) نفسها ينبغى ... ألا تفقد توازنها . وينبغى ألا تخرج من منطقة جذب الموقف الفكرى والاجتماعى . وإلا فإنها تتحول إلى ثورة أنارخية (الفوضوية بأقرب ترجمة) . قد يهدم جموحها أكثر مما يبنى» (٢٦) . وهنا يصبح الموقف الفكرى والاجتماعى هو النساج الذى يحيط بفعل الثورة على كل ما هو قائم ، أى على الأشياء فى نظمها المعهودة ، والذى يحكم - فى الوقت نفسه - عملية الخلق المستمرة لعوالم جديدة . فإذا كان أدونيس يرفض أن تكون الرؤيا عرضا لايديولوجية ما فإن سميح القاسم يؤكد ضرورة ارتباط عملية الخلق

بالموقف الفكرى والاجتماعى (الايديولوجية بعبارة أخرى) . وعبارة أخرى فإن عملية الخلق (أو الكشف عن نظم جديدة للأشياء) لا تتحرك فى فراغ تضرب فيه كما تشاء ضرب عشواء ، بل هى مائتال عملية مشروطة بايديولوجية الشاعر .

ومن كل هذا يتضح لنا أننا لن نعثر فى كتابات الشعراء على شرح للعلاقة بين عملية الخلق التى يقوم بها الشاعر ، والنظر إلى العمل الشعرى بوصفه كيانا له استقلاله عن شخص الشاعر . وليس لنا عندئذ إلا أن نشبث بالمفارقة التى لم يتزعج لها البياني حين قرر أنه يخلق - خصوصا فى قصيدة القناع - وجودا مستقلا عن ذاته ، فإذا القصيدة عالم مستقل عنه وإن كان هو خالقها . فالحقيقة أن العالم الجديد الذى يخلقه الشاعر لا وجود له إلا فى القصيدة نفسها ، فهو عالم متحقق فى الشعر وبالشعر . ورؤيا الشاعر ليست شيئا آخر سوى القصيدة . واكتمال القصيدة معناه اكتمال الرؤيا وتحقق عالم جديد من الأشياء له نظامه الخاص . ومع اكتمالها يبدأ استقلالها ، شأن كل كيان له نظامه المستقل .

وإذا كانت القصيدة لا تتحقق إلا من خلال فعل الكتابة ومعه ، فإنها تلح على الشاعر لى يكتبها ، أى لى يعطيها وجودها المتعين ، وحقيقة الأمر أنها - عندئذ - هى التى تكتبه .

- ٤ -

ويرتبط بمشكلة الخلق - فيما يحدثنا به الشعراء عن أنفسهم - مشكلة التجربة وليس مصطلح التجربة . أقل مراوغة من مصطلح الخلق ، فقد ينصرف الذهن إلى عدد من التصورات المختلفة . خصوصا عندما يختلط الحديث عن التجربة من حيث هى معاناة ، بالحديث عنها من حيث هى ممارسة وفعل . فهى مرة معاناة شعورية أو وجدانية . ومرة معاناة فكرية تأملية ، ومرة هى تفاعل مع الأشياء أو انهالك فيها ، ومرة هى تمرد على الأشياء ورفض لها .. الخ . وكل هذه الأشكال من المعاناة إنما تمثل التجربة فى مرحلة ما قبل القصيدة . لكن التجربة قد تعنى كذلك الشكل الذى تتحقق فيه القصيدة ذاتها . وذلك حين يقال إن قصيدة ما تمثل تجربة فنية طريفة . وحين يحدثنا صلاح عبدالصبور عن تجربته فى الشعر ، أو يحدثنا نزار قباني عن قصته مع الشعر . أو يحدثنا البياني عن تجربته الشعرية . فإنهم فى هذه الحالة إنما يقصدون بذلك جماع نشاطهم الشعرى . ومن هذا كله ندرك كيف أن «التجربة» قد تشير إلى مراحل ما قبل الخلق ، أى مراحل التعرف والتخمير المفضية إلى الخلق ، كما قد تدل على ما تسفر عنه عملية الخلق من نتائج ، فتصبح كل قصيدة بنجزها الشاعر «تجربة» جديدة لها خصوصيتها .

وحديث الشعراء عن التجربة موزع على هذين المستويين . يحدثنا صلاح عبدالصبور عن التجربة العاطفية الشخصية (وكانت لدى الرومنسيين تمثل الشرط الجوهرى للإبداع) فيرى أنها - وحدها - لا تغطى مفهوم التجربة التى تشكل رصيد الشاعر . يقول : «كثيرا ما نقع أسرى الفهم الضيق لكلمة (التجربة) ... فتتصور أن مدلولها هى التجربة العاطفية الشخصية وحدها ، مع أن

الفن والفلسفة قد تعنى كل فكرة عقلية أثرت في رؤية الإنسان للكون والكائنات ، فضلا عن الأحداث المعاشة التي قد تدفع الشاعر أو الفنان إلى التفكير» (٢٧)

وإذن فإلى جانب المعاناة العاطفية تمتزج بالتجربة كذلك المعاناة الفكرية . فكما أن العاطفة لا تغطي مساحة التجربة وحدها ، كذلك لا تغطيها الأفكار . وكما أن العاطفة وحدها لا تفضي إلى إبداع عمل شعري كبير فكذلك الأفكار . والشاعر الحق مطالب بأن يتمثل هذه الأفكار «لتتحول في نفسه إلى رؤى وصور . كما يتمثل النبات ضوء الشمس ليتحول إلى خضرة مظلمة وزاهية» (٢٨)

معنى هذا أن القصيدة - العاطفة - والقصيدة - الفكرة - ليست - كما يقرر أدونيس كذلك - سوى نموذجين تاريخيين للقصيدة : أما الرصيد الحقيقي للقصيدة كما يفهمها الشعراء المعاصرون فهو «الرؤى والصور» .

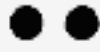
«القصيدة هنا ليست بسطا أو عرضا لردود فعل النفس إزاء العالم ؛ ليست مرآة للانفعال ، غضبا كان أو سرورا ، فرحا أو حزنا ، وإنما هي حركة ومعنى تتوحد فيها الأشياء والنفس ، والواقع والرؤيا» (٢٩)

ومن الواضح أن رفض التجربة العاطفية وحدها إنما يرجع - في منظور الشاعر - إلى ارتباطها بالذات المفردة ، ذات الشاعر نفسه ، وانحصارها فيها . ولكن تزار قباني يشجب هذا التصور ، ويرى أن القول بذاتية العاطفة لا يعدو أن يكون افتراضا أو خرافة . وإلا فإن تجربة الشاعر الذاتية هي تجربة العالم كله . فالشاعر - كما يقول - جزء من أرض ومجتمع وتاريخ وموروثات ثقافية ونفسية وعضوية ، وكل كلمة يضعها الشاعر على الورقة ، تحمل في ثناياها الإنسانية كلها . والتجربة الذاتية التي نطعمها صغيرة ، تأخذ في بعض الأحيان حجم الكون . لذلك فإن خصوصيات الشاعر ، بمجرد اصطدامها بالورق ، تتعدى ذاتها لتصبح فضيحة ، فضيحة يقرؤها العالم ... إن الأدب الداعي خرافة وافتراض ، فالذات ليست إلكترونات منفصلا ، ولكنها جزء من حركة الكون (٣٠)

ولن يخالف أدونيس وعبد الصبور عن هذا الفهم كثيرا إذا كان المقصود منه إكساب التجربة الذاتية الخاصة بالشاعر صفة الموضوعية . بحيث يمكن أن تتحرك فاعليتها على هذين المستويين في وقت واحد . فمن الممكن - عند أدونيس - الكلام عن العاطفة والانفعال الشعريين ، شريطة ألا نغنى بهما لحظة ذاتية من الحياة الروحية ، لحظة جزئية منقطعة . كما كانا في الشعر العربي القديم . بل أن نغنى بهما شرطا لاكتشاف جوهرى . بحيث إن العاطفة تصبح ذاتية وموضوعية ، فردية وكونية . في آن (٣١) . وكذلك يرى عبد الصبور أن القصيدة تظل تحتفظ بمستويين : مستوى مباشر هو التجربة الشخصية . ومستوى آخر هو هذه التجربة بعد أن تحولت إلى تجربة موضوعية عامة (٣٢) . لكن ما يفهم من كلام تزار لا يجانس فكر زميله ، فمن الواضح أنه يقصد أن التجربة الذاتية الخاصة بالشاعر الفرد تصبح موضوعا للآخرين عندما تطرح عليهم ، في حين يقصد الشاعران الآخران إلى تأكيد ثنائية الذاتية والموضوعية في تجربة الشاعر نفسها ، على نحو ما تطرحها القصيدة .

وفي حين يرى عبد الصبور أن العاطفة وحدها لا تغطي مساحة التجربة ، نراه يعتقد بالتجربة الصوفية ، أو التجربة الروحية الشاملة . حتى إنه ليوحد بينها وبين التجربة الفنية ، فهما عنده تنبعان من منبع واحد ، وتلتقيان عند غاية واحدة ، هي العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه (٣٣) . وإزاء هذا الموقف ينشعب الطريق بالشعراء فيفضي إلى اتجاهين مختلفين في تصور الهدف المعرفي للتجربة الشعرية أو للشعر بعامه .

الاتجاه الأول يرى الشعر «مغامرة في الكشف والمعرفة» . ولكنه يستبعد أن يكون التأثير الشعري تأثير معرفة . كما هو الشأن في الإيديولوجية ، وإنما هو تأثير إيقاع . الشعر كشف عن جوهر الأشياء وصميمها اللذين لا يدركهما العقل والمنطق ، بل يدركهما الخيال والحلم . وهو لذلك يعد ضربا من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم . إنه - في إيجاز - يوحى ولا يعلم ، لأن الشاعر لا يعرض فيه آراء بل رؤيا ، ولا يقدم موعظم بل حلما . وهذه التصورات التي تنظم في خيط واحد تتناثر في كتابات أدونيس وعبد الصبور والسياب .



أما الاتجاه الثاني فيرفض الحديث باسم الوارد أو الكشف الروحي أو الحدس الوجداني أو الرؤيا المعركة في الخيال أو الحلم ، ويرى في ذلك كله جنائية على العقل والعلم والواقع . يقول البياتي : «... إني أنظر باستخفاف وازدراء لكثير من التجارب الشعرية الزائفة ، المشحونة بالهلوسة الصوفية وادعاء الاستبصار ؛ لأن أغلب هذه التجارب قائم على أساس النظرة المثالية المعادية للعقل والعلم والواقع» (٣٤) ، ويرى أن أولئك الشعراء الذين «يدعون أن شعرهم (مسكون بالمستقبل)» (٣٥) هم مزيفون ؛ لأن تجاربهم الشعرية قائمة على حدس غير علمي ، مستمد من الخيبة والنظرة المثالية والقراءات والأوهام والخيالات والأمراض النفسية والعصبية» (٣٦) . وحين يصف البياتي هذه التجارب بأنها قائمة على حدس غير علمي ، وعلى نظرة مثالية ، فإنه بذلك يشير - بطريق غير مباشر - إلى لون التجربة التي يرتضيها للشعر ، ومن ثم إلى نوع المعرفة التي يحققها . إنها التجربة التي تقوم - كما رأينا من قبل - على الفهم الموضوعي لتناقضات الحياة ، والكشف عن منطق حركة التاريخ ، والتفاعل مع أحداث العصر . فإذا كان عبد الصبور يوحد بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية فإن البياتي أميل إلى التوحيد بين التجربة الشعرية والتجربة الثورية . إنه يوحد بين الشاعر الفنان والثوري في ارتباطها الشديد بالواقع وبالتاريخ ؛ فهما «يعيشان في الإبداع التاريخي» ، والمعرفة التي ينضج بها عملها هي معرفة تاريخية . موضوعية ، مادية .



ولسنا الآن بصدد ترجيح أحد الاتجاهين على الآخر . بل لعلنا لا نرى على الإطلاق أي ضرورة لهذا الترجيح . لأن خصوصية عالم الشعر تسمح بتعدد التصورات وتؤكد بها .

والآن يجدر بنا أن نتابع الشعراء في تصوراتهم للمرحلة التالية ، وهي مرحلة الكتابة . فقبل كتابة القصيدة ، أى تحقيقها العيني ، يظل وجودها موضوعاً لحدوس واستبطانات تخوم حوله ولا تمسك به .

القصيدة المكتوبة هي الإطار المادى المحدد الذى يستوعب - على الرغم من ضيقه - العالم الرحب المشحون بالتفصيلات . الذى ينسبط فى الزمان والمكان طولاً وعرضاً وعمقاً ، والذى عاشه الشاعر . ودخول الشاعر فى حالة الكتابة معناه انتقاله من نظام حر مفتوح إلى نظام آخر له قيوده وصرامته . هذه القيود تتعلق باللغة من حيث هي مادة الكتابة ، كما تتعلق بطرائق بناء القصيدة وشكلها النهائى .

يقول صلاح عبدالصبور : « إن القصيدة ليست مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات ، ولكنها بناء متدامج الأجزاء ، منظم تنظيماً صارماً » (٣٧) ، وهو يدرك جيداً كيف أن فكرة التنظيم الصارم تجعل من القصيدة عملاً غائياً مقصوداً لذاته . وهو يشبه الشعر فى هذا الجانب بفن النحت . ولكنه يدرك فى الوقت نفسه جانباً آخر يمازج هذا الجانب التنظيمى الصارم ، وهو جانب العفوية والتلقائية وهو يستخدم لوصف هذا الجانب مصطلحي التكوين والتلون الصوفيين . وهذا الجانب يجعل من القصيدة لعباً ممتعاً مستغنياً بذاته عن الغاية . وهو يشبه هذا الجانب بفن الرقص . العنصر التنظيمى الذى يشبه فن النحت يرتبط بالتشكيل فى المكان ، والعنصر العفوى الذى يشبه الرقص يشير إلى التشكيل الزمانى . والعمل الشعرى (القصيدة) يجمع بين كمال التنظيم وفرحة الحياة . « إن المقدرة على التشكيل ، مع المقدرة على الموسيقى ، هما بداية طريق الشاعر وجواز مروره إلى عالم الفن العظيم » (٣٨)

ونزار قباني لا يبعد بنا كثيراً عن هذا التصور ؛ فقد أدرك فى مرحلة ما أن الشعر ضرب من الرقص ، « الشعر رقص باللغة ، رقص بكل أجزاء النفس ، وبكل خلجاتها الإرادية واللاإرادية ، وبكل طبقاتها الظاهرة والمستترة » (٣٩) . ولكنه فى مرحلة أخرى أدرك أن القصيدة ضرب من فن العمارة ، يخطط له كأي مهندس معمارى (٤٠) .

القصيدة إذن تشكيل للمكان وفقاً لهندسة خاصة . وتشكيل للزمان فى إيقاع معين . وهذان التشكيلان يتحركان معاً ، ويكتملان معاً .

إن الشاعر يحس - وهو يكتب القصيدة - كأنه يقوم بعملية إنجاز لشكل بنائى موحد ، أو لبناء يتم مرحلة بعد أخرى . ولكن تشييه هذا البناء بالعمارة . وتشبيه عمله بالمهندس ، ليس إلا من باب تقريب الأشياء . لأن البنية الأخيرة للقصيدة كما يرتضيها الشاعر ليست عمارة بقدر ما هي بنية عضوية « متداجمة الأجزاء » - كما يقول عبدالصبور . ولا يمكن تفكيكها - كما يقول أدونيس ، لأنها « تتداخل وتتقاطع بحيث

إن كل جزء منها يأخذ معناه من الكل » (٤١) . أضف إلى هذا أن العمارة تشكيل صلد للمكان ، فى حين أن القصيدة تنطوى فى باطنها على الحركة ، التى تتمثل فى نمو الفكرة فيها وتطورها . ومن ثم كان تعليق السياب على إحدى قصائد أدونيس .

« كانت قصيدتك رائعة بما احتوت من صور لا أكثر . ولكن هل غاية الشاعر أن يرى قراءه أنه قادر على الإتيان بمئات من الصور ؟ أين هذه القصيدة من (البعث والرماد) ، تلك القصيدة العظيمة ، التى ترى فيها الفكرة وهى تنمو وتتطور ، والتى لا تستطيع أن تحذف منها مقطعاً دون أن تفقد القصيدة معناها ؟ » (٤٢)

السياب هنا يتفق مع عبدالصبور فى أن القصيدة ليست حشداً من الصور (ولنتذكر أن الصورة تقييد للمكان ، حتى وإن كانت ذهنية) ، مهما بلغت هذه الصور من الروعة ، ويرى أن ما يصنع القصيدة العظيمة بحق هو أن تكون بناءً نامياً متطوراً .

أما بالنسبة إلى العنصر التشكيلى الآخر ، وهو عنصر الموسيقى ، فإن السياب قد أبدى حرصاً شديداً على ضرورة تحقق « الوزن » فى القصيدة . فهو فى إحدى رسائله إلى أدونيس يقول : « إذا شاعرت كتابة الشعر دون التقيد بالوزن فلسوف نقرأ ونسمع مئات من القصائد التى تحيل (رأس المال) و (الاقتصاد السياسى) وسواهما من الكتب ومن المقالات لافتتاحية الجرائد إلى شعر . وهو ، لعمري ، خطر جسم » (٤٣) . وطبعاً أن إحالة (رأس المال) إلى كلام موزون لن تجعل منه شعراً كذلك . فالوزن قد يكون شرطاً لتحقيق الشعر ، ولكنه ليس هو الذى يصنع الشعر . إنه نظام من الإيقاع المفرغ من أى دلالة . المحدد سلفاً ، الذى يفرض على القصيدة من الخارج . وهذا ما جعل نزار قباني فى حديثه عن موسيقى الشعر المعاصر يقول : « ليس لها نص مكتوب . ولا تدون كما تدون المقامات والبخارف والموشحات ... موسيقى هذا الشعر تأتى من فعل الكتابة نفسه ، ومن المعاناة المستمرة ، والمغامرة مع المجهول اللغوى والنفسى . لا من التراكبات الصوتية والنغمية المخزونة فى قصيدة الشاعر الحديث مركب من فلذات نغمية ، تعلو وتغث . وتصطدم وتنفرد ، وترق وتقسو ، وتهدأ وتنفعل ، ويتولد من هذه الحركة الدائمة لذرات القصيدة موسيقى داخلية ، هى إلى البناء السمفونى أقرب منها إلى دقات الساعة الرتيبة » (٤٤) ، وكل هذا يؤكد أن الإيقاع الوزنى ليس هو ما يصنع موسيقى القصيدة ، وأن موسيقى الشعر حركة داخلية شديدة التنوع والتلون . ويربط البياضى هذه الموسيقى بنوعية التجربة الشعرية ومدادها ، فلا بد - عنده - أن يتسق الإيقاع الموسيقى مع إيقاع التجربة . وبذلك تصبح موسيقى الشعر جزءاً عضوياً مكملاً للتجربة الشعرية نفسها . يحمل نفس ملامح إيقاعها النفسى ، وأساسها الفكرى والوجدانى (٤٥) . وهو فى هذا لا يتعد عن منظور نزار . ولا يتعد عنها أدونيس كذلك حين يقرر أن موسيقى الشعر الجديد لا تنبع من تناغم بين أجزاء خارجية وأقيسة شكلية . بل تنبع من تناغم داخلى حركى . هو أكثر من أن يكون مجرد قياس . وراء التناغم الشكلى الحسابى تناغم حركى داخلى ، هو سر الموسيقى فى الشعر (٤٦)

وهكذا تتحدد موسيقى الشعر - فى تصور الشعراء - بوصفها جزءاً عضوياً من بنية القصيدة ، شديد الارتباط بالتجربة بتنوعها .

هذا فيما يتعلق ببنية القصيدة وشكلها وموسيقاها . ولكن القصيدة - قبل كل هذا وبعده - إنما تتخذ من اللغة - واللغة وحدها - أداة للتعبير . إلا في بعض الاتجاهات التي تحاول أن تدمج في شكلها بعض عناصر فن الرسم^(٤٨) . إن وصف نزار قباني للشعر بأنه « رسم بالكلمات » يصبح ذا مغزى خاص في مجال المقارنة بين فن التصوير وفن الشعر . حيث تصبح الكلمات - ذات الصفة الصوتية - أداة للرسم والتصوير . شأنها شأن الخطوط والظلال .

ولنبداً الآن فنسأل : هل للغة حين تستخدم أداة للشعر أى صفات نوعية خاصة ؟

لقد قلنا إن دخول الشاعر في حالة الكتابة أشبه شئ بمن يقيد علماً رجباً في إطار بالغ الضيق . إذ ما مساحة كلمات القصيدة بالقياس إلى العالم الرحب الذي حصر فيها ؟ ومن ثم فإن الكلمات في الشعر لا بد أن تتحرك - دلالياً - في دائرة أوسع نطاقاً من دائرة دلالتها المباشرة المحددة من قبل .

إن العلاقة بين الشاعر ومفردات اللغة علاقة من نوع خاص ، وإن إحساسه بها ، من حيث هي أدواته ، يختلف كثيراً عن إحساس الآخرين . « إن بعض الكلمات لتكتسب في عيني أحياناً صفات الكائن الحي ، فلا تكون مجرد كلمات مفردة ، إذ تضغط وتثوي فيها عوالم كبيرة ورؤى وذكريات ، حتى تصبح أشبه بالقمم الذي حبس فيه العفريت أو الجنى الذي هو الحياة . تظل مثل هذه الكلمات تطاردني وتفرض على وجودها بصورة طبيعية كأنها جزء من ذاتي وليست عبثاً عليها . وهي أحياناً رموز ومفاتيح لأشياء نسيت وماتت وترسبت في أعماق الروح ؛ وفي أحيان أخرى تصبح دلالات على أشياء غير موجودة في هذا العالم على الإطلاق ، أو أنني أتعنى أن تكتسب هذا الوجود »^(٤٩) .

هكذا تتحول مفردات اللغة من مجرد أبنية صوتية تحمل معنى إلى كائنات فياضة بالدلالة والحيوية . إنها دائماً تشير إلى أكثر مما تقول . وتوحي أكثر مما تعنى . ويكرر أدونيس هذا المعنى ؛ فلهذا الشعر عنده لغة إحياءات ، على نقيض اللغة العامة أو لغة العلم ، التي هي لغة تحديدات . وهي تستمد طاقتها الإيحائية وحقيقتها من تعاليها ، أى من كونها تتجاوز الواقع ، أو - بتعبير أدق - من كونها الواقع الذي يتجاوز الواقع . إنها اللغة - الإشارة ، في حين أن اللغة العادية هي اللغة - الإيضاح^(٥٠) .

ولما كان عمل الشاعر هو أن يعيد خلق الواقع لا أن يعبر عنه فإن اللغة في منظور الشاعر المعاصر تتجاوز مهمتها التقليدية المحددة بوظيفة التعبير . لكي تصبح في المفهوم المعاصر للشعر لغة خلق ؛ « فليس الشاعر الشخص الذي لديه شئ يعبر عنه . بل الشخص الذي يخلق أشياء بطريقة جديدة »^(٥١) . ومن ثم يصبح من الغال أن يتمكن الشاعر من وصف مخلوقاته الجديدة إلا بلغة تخلق كذلك خلقاً جديداً . وليس المقصود هنا أن الشاعر يخلق في اللغة مفردات جديدة - وإن كان يصنع

هذا أحياناً - بل المقصود أنه يتعامل مع مفردات اللغة بطريقة جديدة . فذهن الشاعر - كما يقول أدونيس - يفرغ الكلمة من شحنتها الموروثة التقليدية . ويملؤها بشحنة جديدة ، تخرجها عن إطارها العادى ودلالاتها الشائعة .

وعندما تفرغ الكلمة من دلالتها التقليدية ، وتشحن بالدلالة الجديدة (وهذا إنما يتم بطبيعة الحال في النسق الكلامي أو في السياق) ، فإنها عندئذ ، وعندئذ فحسب ، يمكن أن توصف بأنها كلمة شعرية . ومن ثم استبعدت القسمة القديمة لمفردات اللغة إلى مفردات شعرية وأخرى غير شعرية ، وحل محلها في المنظور المعاصر التسوية التامة بين مفردات اللغة في قابليتها لأن تسلك في السياق الشعري ، مادامت ستوظف في هذا السياق التوظيف الذي يخرج بها من حدود دلالتها المحددة المرصودة والمتداولة ، إلى دلالة جديدة أرحب . وبحسب لنا نزار قباني هذا المعنى نجسماً ظريفاً حين يقول : « أن تقول لحبيبتك : عطرك جميل ، كلمة طيبة ؛ أما أن تقول لها : إن لعطرك لها بنادى ، فشئ آخر ، يتطلب أن تنبش نفسك من جذورها ، بحثاً عن كلمة صغيرة ، أميرة ، تظفر على الورق فرحة كفراشة حوبر تحررت من شرنقتها »^(٥٢) . ولعل الكلمة التي كانت محبوسة في شرنقتها هنا (أى في دلالتها الضيقة المحددة) هي كلمة « الفم » ؛ فقد تحررت من دلالتها المتداولة ، وانفتحت على حقل واسع وجديد من الدلالات ، فصارت بذلك شعرية . ولما كانت لغة الشعر تشير إلى أكثر مما تقول ، وتستوعب مفرداتها عوالم أرحب كثيراً من مساحتها ، صارت صفة التركيز من أهم صفاتها . فالثرثرة ضد الشعر . وأيضاً فإنه عندما تكون فكرة الشاعر كبيرة ثم يعجز عن إنشادها بالصوت المناسب وعلى المقام المناسب - كما يقول سميح القاسم^(٥٣) - تخرج القصيدة أشبه بالغمغمة المشلولة .

على أن الكلمات التي تكتسب عن هذا الطريق صفة الشعرية لا نظل بعد ذلك محتفظة بها خارج سياقها الشعري . إنها حين تنتزع من هذا السياق تعود مرة أخرى إلى دلالتها المألوفة في الاستعمال العادى ، وتدخل بذلك في شرنقتها . وأى استخدام شعري جديد لها - حتى من قبل الشاعر الذي استخدمها من قبل ذات مرة - لا يعنى بالضرورة أنها عادت بشحنتها الشعرية التي اكتسبتها ذات يوم ، بل الأرجح أنها عادت بشحنة جديدة . ذلك أنه لما كانت كل قصيدة جديدة هي تجربة جديدة وإبداع جديد ، فإن الشاعر ، في هذا العالم المتغير ، يجد نفسه دائماً في حاجة إلى خلق اللغة خلقاً جديداً . ومن ثم فإن لغة الشاعر - كما يقول أنسى الحاج^(٥٤) - تجهل الاستقرار .

ولما كانت تجربة الشاعر تتميز دائماً بالخصوصية ، فإن لغته ، التي هي تجسيم لهذه الخصوصية ، لا بد أن تتصف بنفس الصفة ؛ فكل شاعر يخترع لنفسه لغته الخاصة ؛ وهي في الوقت نفسه لغة متجددة .

على أن أنسى الحاج يحدد مصدراً آخر لهذه الخصوصية . فهو يرى أن كل شاعر ينطوى على مجموعة كبيرة من الإيقاعات . بل على بحر من الموسيقى ، وأنه في هذا البحر يختلط الموروث والمكتسب . باللاشعوري

والأصيل والخام ، لتعيد كلها تشكيل موسيقى خاصة ، تسكن أو تضحج في وجدان الشاعر ، وتكتسب هويته . ولغة الشعر تعبير عن تلك الموسيقى الداخلية ، التي لا يمكن إلا أن تكون خاصة بصاحبها^(٥٦) . فهنا تبدو هذه الموسيقى الداخلية ، التي تكتسب هوية وجدان الشاعر ، هي المسئولة عن خصوصية لغته ، من حيث إنها تعبر عن تلك الموسيقى الخاصة . ومع ذلك فإنه في حقيقة الأمر لم يبعد كثيرا عما قال به غيره من الشعراء من ارتباط لغة الشاعر في خصوصيتها بتجاربه الخاصة .

فالموسيقى التي يتحدث عنها «الحاج» في هذا السياق تشير - في فهمها الأخير - إلى حركة وجدان الشاعر . وهذه الحركة - في فهمها الأخير كذلك - ليست سوى أثر للانفعال بالأشياء ، ومحاولة التغلغل في بواطنها والكشف عن وجوهها الأخرى ، أي أنها أثر للمعاناة والتجربة . وهكذا تحول اللغة آخر الأمر إلى التجربة ونوعيتها ، وكل ما هنالك هو أن الشاعر ربط بين لغة القصيدة ومرحلة متأخرة من مراحل اكتشاف التجربة ، هي مرحلة تشكل الإيقاع الملائم لها شيئا فشيئا إلى أن يعبر الشاعر وعيا كافيا .

في هذه الحالة يرد الكلام على نفس الشاعر في شكل أصوات مجردة ، تتنظم في ذلك الإيقاع ، قبل أن تأخذ الكلمات صورتها المقطعية المحددة . ومن هنا سمعنا نزار قباني يقول : « أفكر بالنظم قبل أن أفكر بمعناه ، واركض وراء رنين الكلمات قبل الكلمات »^(٥٧) .

ومن كل هذا يتضح لنا أن هناك انسجاما تاما بين مفهوم الشعراء للإبداع الفني والتجربة ، ومفهومهم للغة حين توظف في بناء العمل الشعري . فهذه العناصر جميعا متكاملة . وهي لذلك تخضع لمنطق واحد في التصور ، يجعلها غير قابلة لأن تحكمها أفكار ثابتة ، أو تفقيدها مبادئ مطلقة . فالشعر إبداع متجدد على الدوام ، على مستوى التجربة وعلى مستوى اللغة سواء .

- ٧ -

ويبقى أن العمل الشعري - ككل عمل فني - لا يتحقق وجوده إلا عند دخول طرف ثالث إلى الميدان ، هو المثلث ؛ فبدون المثلث لا يلتقي طرفا الدائرة . وكل مبدع لأي عمل فني إنما يبدع وفي ذهنه صورة جمهوره ، قد يقل عدده أو يكثر ، وقد يكون حاضرا في مكان ما ، اتسعت رقعته أو ضاقت ، أو يكون غائبا في ضمير الزمن . وحضور هذا الجمهور - حتى وإن كان تصوريا محضا - في ذهن الشاعر إنما يلعب دورا مهما في إنجاز عمله .

وفي كتابات نزار قباني بصفة خاصة إلحاح على تأكيد هذه المعاني . فهو يؤكد أهمية الطرف الثالث - المستقبل - حين يقول : « الشعر خطاب نكتبه للآخرين ، خطاب نكتبه إلى جهة ما . والمرسل إليه عنصر هام في كل كتابة ، وليس هناك كتابة لا مخاطب أحدا . وإلا تحولت إلى جرس يقرع في العدم »^(٥٨) . ثم هو يبرز أهمية هذا الطرف الثالث بالنسبة إليه هو نفسه ، حين يقول : « الناس هم البداية والنهاية

في كل كلمة تطرح على الورق ... إنهم المرآة التي أرى فيها أبعاد وجهي . وأنا بدون الآخرين لا وجه لي »^(٥٩) . وأيضا فقد أكد الدور الإيجابي للطرف الثالث - أي الجمهور - في البلوغ بالعملية الشعرية إلى حالة التحقق الفعال . « الآخرون هم الآلات الرئيسية في تنفيذ السفوفية الشعرية . هم الذين يترجمون نزوات الشاعر وأشواقه ، ويحولونها من أشكال موسيقية مرسومة على الورق ، إلى اهتزازات مسموعة »^(٦٠) . ومن قبل كان قد ألمح إلى ضرورة الالتحام بين المبدع والمثلث - أو المرسل والمرسل إليه - حتى تبلغ عملية النقل الشعري غايتها^(٦١) . وكل هذا يؤكد أن المقصود إليه بالخطاب الشعري يلعب دورا متعدد المستويات بالنسبة إلى الشاعر وبالنسبة إلى النص الشعري .

ولن تثير هذه التصورات خلافا بين شعرائنا المعاصرين ، ولكن الخلاف يبرز حول ما يترتب عليها من نتائج . وأبرز هذه النتائج يتعلق بمشكلة الفهم . فهل من واجب الشاعر أن يحرص على أن يكون شعره مفهوما من الجمهور ؟

إن الإجماع يكاد يتعقد بين الشعراء المعاصرين على أن الشعر ليس صيغة معرفية مباشرة ، يراد منها نقل معلومات محددة إلى المثلث ، تقتضي درجة عالية من الدقة والوضوح . ومع ذلك يصير نزار قباني على أن الجمهور - لكي يحب ويستأنس - لا بد له من فهم ما يقال له^(٦٢) . هذا في الوقت الذي يرى فيه أدونيس أن القصيدة العظيمة « لا تكون حاضرة أمامك كالرغيف أو كأس الماء ، وهي ليست شيئا مسطحا ، تراه وتلمسه وتحيط به دفعة واحدة . إنها عالم ذو أبعاد ، عالم متموج ، متداخل ، كثيف بشفافية ، عميق بتألول ، تعيش فيها وتعجز عن القبض عليها ، تقودك في سديم من المشاعر والأحاسيس ، سديم يستقل بنظامه الخاص . تغمرك ، وحين تهم أن تحضنها تفلت من بين ذراعيك كال موج »^(٦٣) . وكل هذا يؤكد أن مسألة « الفهم » ليست مطروحة في مجال الشعر ؛ لأنه إذا كان التصور القديم يرى في القصيدة عملا قابلا للفهم فلأن بنية القصيدة نفسها ، من حيث هي تعبير عن شيء ، أو وصف لشيء ، كانت تبرر ذلك التصور . كان الشاعر يكتب القصيدة في « موضوع » معين ، هو في حقيقة الأمر سابق على القصيدة . و « الموضوع » يتطلب الفهم ، وهو قابل لذلك . أما القصيدة المعاصرة فهي - كما وصفها أدونيس - سديم من المشاعر والأحاسيس ، وعالم متعدد الأبعاد ، ومن ثم فإن القارئ لا ينبغي له أن يبحث فيها عن موضوع محدد لكي يتعرفه ، بل يكفي أن يلتقي بنفسه في غمارها ، وأن يسبح في عالمها .

ولكن الدخول إلى عالم القصيدة لم يعد أمرا ميسورا دائما . وذلك نتيجة لغلبة الضبابية على رؤيا الشاعر التي تنبسط على مساحة هذا العالم . وبالأحرى على وسيلة التوصيل وهي اللغة . وقد يقال إنه لا مهرب للشعر أو الشاعر من ذلك ؛ لأنه مادامت الرؤيا مغايرة كل المغايرة لما هو مألوف ، وكانت اللغة المستخدمة خاضعة لطبيعة هذه الرؤيا ، فإنه من الطبيعي أن يغلف القصيدة إطار من العتمة . يجعل الولوج إلى عالمها شاقا .

ثم يفضى بنا الحديث عن مشكلات التوصيل إلى النظر في مهمة الشعر وغايته كما تتمثلان في تصورات الشعراء من خلال كتاباتهم . وقد رأينا من قبل غلبة الميل لدى هؤلاء الشعراء إلى النظر إلى الشعر بمعزل عن الهدف المعرفي التقليدي ، فإذا عن الهدف الأخلاقي ؟ يرى صلاح عبد الصبور أن غاية العمل الفني هي الظفر بالنفس ، منطلقا في هذا من إحدى المقولات الصوفية . وهذا الظفر بالنفس هو - في المحل الأول - ظفر أخلاقي^(٦٧) . إنه محاولة لاكتشاف الذات والتوحد معها في بنية سعيدة منسجمة .

والشعر عند نزار قباني موقف أخلاقي من كل الأشياء ومن كل الأحياء إنه طهارة من الداخل وطهارة من الخارج^(٦٨) . أو هو - بعبارة أخرى - الصدق مع النفس ، والصدق مع الآخرين . وبغيرهما يصبح الشعر زيفا وخيانة للنفس وللحياة .

هذا الهدف الذي يطرحه الشاعران يذكرنا بفكرة التطهير الأرسطية ، ولكنها لم يكونا ليقنعا بأن هذا التطهير هو غاية الغايات من الشعر . فالشعر كذلك مسئولية . إنه احتراق - كما يقول شوقي بغدادى - يطمح إلى أن يحارب كل فساد العالم^(٦٩) . فحين يصبح الشعر هو قدر الإنسان ، يدرك - مع مضى الزمن - خطورة أن يكون شاعرا ، وذلك لتروعيه بمسئولية الكلمة الشاعرة^(٧٠) .

ولكن ما حدود هذه المسئولية ؟

إن الشعراء - في الأغلب الأعم - لا يرون في أنفسهم مصلحين مسئولين عن إصلاح الكون ، ولكنهم إذ يشعرون بالألم لفساده واختلاله وزيفه ، وينجحون في نقل هذا الشعور إلى الآخرين ، يكونون قد بذروا بذور العود عليه . وهم إذ يمضون يتغنون بمجموعة من القيم الإنسانية ، كالصدق والعدالة والحرية والكرامة ، يكونون قد حفروا في الضمائر أنبل ما يناضل الإنسان من أجل تحقيقه . وحين يشحن الشعر النفوس بالألم والأمل ، الألم لما هو قائم ، والأمل في يوم جديد ومستقبل مشرق ، فإنه يكون قد أوفى بوعده ، وحمل مسئوليته . إنه يدخل على النفوس البهجة حقا ، ولكنها - كما يقول عبد الصبور^(٧١) - بهجة مراوغة ومزعجة ، تسيل إلى القلب ، فإذا امتزجت به استحالت قلقا محرقا ، وشجى دافعا ، ونوقا مجهولا إلى آفاق عميقة غامضة .

إن القيمة الأخلاقية للشعر إذن تتمثل أيضا في أنه رافض دائما لما هو كائن ، مستشرف دائما لما ينبغي أن يكون . وفي هذا يفترق طريقا الشعر والسياسة . ذلك أن السياسة - كما يقول أودونيس^(٧٢) - قد تقبل كل شيء ، كل لحظة ، في حين أن الشعر يعيد النظر كل لحظة في كل شيء . والسياسة تعنى بالعمل ، في حين يعنى الشعر بالكشف . وتهتم السياسة بالتنظيم والدعابة ويمتهم الشعر بتهديم الأطر الجامدة . والتطلع إلى مجال أرحب . وللشاعر الحلم والرؤيا ، وللسياسي التخطيط والتطبيق . والحرية للشاعر مطلقة ، وهي للسياسي صيغة أو معادلة أو وعد .

وهنا يتساءل نزار قباني فيقول : « هل التعميم هو الشرط الأساسي لتأكيد ثقافة الشاعر وغنى عوالمه الجوانية ؟ وبكلمة أخرى : هل غموض الرؤية ، وغموض الوسيلة ، وغموض طريقة العرض ، هي معيار أهمية الشعر وأهمية الشاعر ؟ »^(٦٣) . وسياق كلامه بعد ذلك يعنى الإجابة بالسلب عن هذه الأسئلة . وهو في استنكاره لذلك كله ما يزال منسجما مع فكرته في ضرورة أن يكون الشعر قابلا لأن يفهمه الناس .

ولا ينكر أودونيس أن الغموض في القصيدة قد يكون ناشئا عن الإفراط في التعمية ، والاستغراق في الأحاسيس النفسية . أو عن العبث الفارغ . فإذا غلب على القصيدة الغموض نتيجة لذلك فإنها تعجز عن أن توحى أو تثير ، ولا تعود من الشعر في شيء . ولكنه إذ ينكر هذا الغموض الخاوي المفتعل لا يفتى إلى فكرة الوضوح المألوف ، فما تزال القصيدة الواضحة بهذا المعنى ، التي لا تنطوى على سر ، أو تغوص في عمق أبعد ما تكون عن الشعر^(٦٤) . فإذا كان الغموض المفتعل مرفوضا في الشعر فإن الوضوح المطلق مرفوض كذلك . ويبقى بعد ذلك أن قدرا من الغموض لا مناص منه في الشعر ، ولا حيلة للشاعر فيه .

كتب السياب في إحدى رسائله إلى خالد الشواف يقول : « كنت في كثير من الأحيان تأخذ على الغموض في شعري ، ولكنني أدركت الآن أن ذلك الغموض كان العقدة المسحورة التي أوجدتها يد العاطفة في ساعة جنون ، إذا انحلت فقد الظلم ما كان يحمل من تيمات عبقر »^(٦٥) . وهذا التقرير يؤكد لنا أن الغموض يقع في الشعر ، لا لأن الشاعر أراده ابتداء ، بل لأن « جنون الإبداع » قد ساقه إليه سوقا ، وفرضه عليه فرضا . ويبقى هذا الغموض هو موطن السحر في القصيدة .

والآن ، ترى هل كان نزار قباني وهو يتحدث عن مشكلة التوصيل وعن ضرورة أن يفهم الجمهور ما يلقى إليه من شعر - هل كان غافلا عن التحول الذي طرأ على طبيعة القصيدة المعاصرة حتى أصبح الغموض سمة من سماتها المميزة ؟

من الغريب أنه يشخص القصيدة المعاصرة تشخيصا دقيقا لا يكاد يختلف فيه عن غيره من الشعراء الذين رأوا فيها عالما غريبا متعدد المستويات ومعتدا . فهو يرى أن « التحول في الحركة من البرانية إلى الجوانية . ومن يقين الحواس الخمس إلى شطحات الحلم وتركيبات العقل الباطن . ومن اللمس بأصابع اليد إلى اللمس بأصابع الخدس . ومن الإضاءة البدائية المباشرة إلى الإضاءة العصرية التي تتقن لعبة الظل والتمويه . جعل للقصيدة الحديثة أكثر من بعد واحد »^(٦٦) . وهذا معناه بوضوح أن القصيدة لم تعد تعطي نفسها في يسر : لأنها تتحرك في عوالم غامضة بطبيعتها ، وتعتمد على القفزات الخدسية التي تقطع على الدوام النسقية والتسلسل الملازمين للفكر الواضح المنظم ، وتتعدد - نتيجة لذلك - أبعادها المعنوية . فإذا يبنى بعد ذلك لكي يعترف نزار بأن الغموض في القصيدة المعاصرة أصبح سمة لا مفر منها !؟ ربما كان اختلاف أزمته كتابته - الذي رافق تطور تجربته الشعرية نفسها ، هو ما يفسر لنا تأرجحه بين مستويين مختلفين من التصور .

الشعر يتوحد مع الثورة عندما تكون في حالة حركة مستمرة ، وتجدد دائم ، ولكن هذه الوحدة تتخلخل عندما تتحول الثورة إلى نظام . هذا الربط بين طبيعة الشعر وطبيعة الثورة إنما يراد به تأكيد تجديد الشعر دائما ، ورفضه لأي تجميد له في أنساق وطرز ثابتة . وهو بذلك يعد نفيًا لأي أخلاق نفعية .

• • •

وبعد . فهذه سباحة في كتابات عدد من شعرائنا المعاصرين عن الشعر ، توقفت عند مجموعة من تصوراتهم المتعلقة بمفهوم الشعر لكي تسلكها في نسق متكامل ، يكشف لنا على مدى خصب هذا المفهوم ومدى عمق الوعي لدى هؤلاء الشعراء بطبيعة عملهم . ولا شك أن هناك تفصيلات أخرى في كتابات هؤلاء الشعراء ، لم تتوقف عندها هذه السباحة وإن كانت لها أهميتها ؛ فلم يكن الهدف الأول من هذه السباحة هو عرض كل فكرة وردت في كتابة أي شاعر ومناقشتها ؛ بل كان التعرف على الإطار العام الذي تنتظم فيه مجموعة من الأفكار الأساسية لطائفة من الشعراء حول الشعر ، سواء تطابقت أو توازت أو اختلفت أو تقاطعت . ولعله قد صار من الواضح ، في هذه الحدود ، أن كثيرا من هذه التصورات ينطوي على إمكانات غناء وتفتح لاحد لها ، تلقى بمسئولية جديدة على عاتق النقد والنقاد .

وفي الوقت الذي يفترق فيه طريقا الشعر والسياسة يوحد الشعراء بين الشعر والثورة . فالثورة والإبداع الفني عند البياتي (٧٣) كلاهما « عبور من خلال الموت » ، حيث الإنسان « يموت بقدر ما يولد . ويولد بقدر ما يموت » . والثوري - عنده - يخلق إنسان المستقبل . والشاعر يخلق شعر المستقبل ؛ لأنها عندما يبدعان الواقع ويعيدان خلقه ، لا يبدعانه أو يعيدان خلقه أو يغيرانه لكي يقعا في شركه ، ويصبحا انعكاسا له في صورته الجديدة ، بل لكي يتخطياه ويتجاوزاه إلى المستقبل .

وهذه للعاني نفسها تطالعنا بشكل مقارب كل المقاربة عند نزار (٧٤) . فهو يرى أن الثورة فعل جديد وكلام جديد في آن واحد ؛ أي أنها تطبيق ورؤيا . ومن ثم يصعب عليه أن يتصور ثورة جديدة تعيد نفس الكلام القديم . ومن ثم أيضا كان على القصيدة العربية أن تنسجم مع الثورة أو تستقبل ؟ أن تتقدم نحو المستقبل أو تدفن نفسها في ضريح التاريخ وتحول إلى ذكرى .

ويطرح أدونيس (٧٥) نفس التصور وإن دخل إليه من مدخل آخر . فهو ينظر إلى القصيدة بوصفها عملا مجاوزا للتاريخ وإن ارتبط بلحظة تاريخية بعينها . ويرى أن النظام يرتبط جوهريا بالحاضر المباشر ، في حين ترتبط القصيدة - بحكم بنيتها وكثافتها المعنوية وتعدد أبعادها - بالأزمنة كلها ، وتظل في حالة تحول مستمر . ثم يخلص من هذا إلى أن

مركز تحقيق تكاملي علوم إنسانية

هوامش

- (١) نزار قباني : قصتي مع الشعر - بيروت ١٩٧٣ . ص ١٩
- (٢) نفسه ص ٢١
- (٣) نازك الملائكة في قضايا الشعر المعاصر - وسلمى الخضراء الجيوسي في Trends and Movements in Modern Arabic Poetry
- (٤) نزار : نفسه . ص ٢٢
- (٥) صلاح عبد الصبور : حياتي في الشعر - دار العودة - بيروت ١٩٦٩ . ص ٨
- (٦) نفسه . ص ١٠
- (٧) نزار : نفسه ص ١٨٦ - ١٨٧
- (٨) انظر : Frank Lestrinjan : Remanence du Blanc - Revue وانظر في هذا العدد من « فصول » عرض الدوريات الفرنسية d'Hist. Litt : Jan. - Febr. 1981.
- (٩) نزار : نفسه . ص ١٨٨
- (١٠) نفسه . ص ١٩١
- (١١) نفسه . ص ١٨٩
- (١٢) حياتي في الشعر . ص ١٢
- (١٣) قصتي مع الشعر . ص ١٨٨ - ١٨٩
- (١٤) راجع كتابات رولان بارت وريفتاير على وجه الخصوص .
- (١٥) أبرز تطبيق عمل لهذا التصور يمثل في دراسته « ابن الرومي : حياته من شعره » .
- (١٦) أدونيس : زمن الشعر - دار العودة - بيروت ١٩٧٢ . ص ١٢
- (١٧) حياتي في الشعر . ص ٤٦
- (١٨) عبد الوهاب البياتي : تجريري الشعرية - منشورات نزار قباني ، بيروت ١٩٦٨ . ص ٣٥
- (١٩) نفسه . ص ٥٢
- (٢٠) حياتي في الشعر . ص ٣٩
- (٢١) زمن الشعر . ص ١٣
- (٢٢) حياتي في الشعر . ص ٥٨
- (٢٣) زمن الشعر . ص ٩
- (٢٤) نفسه ص ١٢
- (٢٥) تجريري الشعرية . ص ٣٢
- (٢٦) صحيح القاسم : عن الموقف والفن : حياتي وقصيتي وشعري - دار العودة - بيروت ١٩٧٠ ص ١٠٧
- (٢٧) حياتي في الشعر . ص ٣٥
- (٢٨) نفسه . ص ٣٧
- (٢٩) زمن الشعر . ص ٢٧
- (٣٠) نزار قباني : عن الشعر والجنس والثورة - بيروت ١٩٧٣ . ص ١٢
- (٣١) زمن الشعر . ص ١٣
- (٣٢) حياتي في الشعر . ص ١٠٢
- (٣٣) نفسه . ص ١١٩
- (٣٤) تجريري الشعرية . ص ٣٣
- (٣٥) يقصد أدونيس وأنصاره .

(٥٦) انظر حواراً مع أنسي الحاج في مجلة «الموقف الأدبي» - العدد ٨ سنة ١٩٧٤ - ص ١١٥

(٥٧) قصتي مع الشعر، ص ٦١

(٥٨) نفسه، ص ١٥٧

(٥٩) عن الشعر والجنس والثورة، ص ٢٨

(٦٠) الشعر قنديل أخضر، ص ١١٤ - ١١٥

(٦١) نفسه، ص ١١٣ - ١١٤

(٦٢) زمن الشعر، ص ٢٣٥

(٦٣) قصتي مع الشعر، ص ٥٣

(٦٤) زمن الشعر، ص ٢٤ - ٢٥

(٦٥) رسائل السياب، ص ٥٠

(٦٦) قصتي مع الشعر، ص ١٨١

(٦٧) حياتي في الشعر، ص ١٧

(٦٨) قصتي مع الشعر، ص ١٦٤

(٦٩) مقدمته لديوانه «ليلي بلا عشاق» - دار الكلمة للنشر - بيروت ١٩٧٩، ص ٩

(٧٠) نفسه، ص ٥

(٧١) حياتي في الشعر، ص ١٨

(٧٢) زمن الشعر، ص ١١٦

(٧٣) تجزئتي العشرية، ص ٣٠ - ٣١

(٧٤) قصتي مع الشعر، ص ١٧٧

(٧٥) زمن الشعر، ص ١٥٣

(٣٦) تجزئتي الشعرية، ص ٤٣

(٣٧) حياتي في الشعر، ص ١٩

(٣٨) نفسه، ص ٢٩

(٣٩) قصتي مع الشعر، ص ١٩

(٤٠) نفسه، ص ٦١

(٤١) زمن الشعر، ص ١٧

(٤٢) رسائل السياب - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت ١٩٧٥، ص ٨٥

(٤٣) نفسه، ص ٨٥

(٤٤) قصتي مع الشعر، ص ١٧٩

(٤٥) الشعر قنديل أخضر - المكتب التجاري - بيروت ١٩٦٣، ص ٣٥

(٤٦) تجزئتي الشعرية، ص ١٨ - ١٩

(٤٧) زمن الشعر، ص ١٦

(٤٨) مثل الانجاد السرياني

(٤٩) تجزئتي الشعرية، ص ٢٥

(٥٠) انظر زمن الشعر، ص ٤٧، ١٥٩، ٢٠

(٥١) نفسه، ص ١٩

(٥٢) نفسه، ص ٤٧ وانظر أيضاً ص ٢٤٣

(٥٣) الشعر قنديل أخضر، ص ١٠٧

(٥٤) عن الموقف والفن، ص ٩١

(٥٥) في مقدمته لديوانه المسى «لن» - دار الكتب العصرية، بيروت ١٩٦٠، ص ١٤



دائرة المعاجم مكتبة لبنان - بيروت

مؤسسة أكاديمية تعنى باللغة العربية في كافة ميادين المعرفة

يعمل ويساهم بذرة المعاجم ، تأليفًا وتحقيقًا وتحريرًا ، صفوة من العلماء العرب والبريطانيين ، مثل :

الدكّانة والأستاذة : أحمد الخطيب ، مجدي وهبة ، ألبير مطاوع ، عبد الحميد بنيس ، إسفير جمال بركات ، كامل المهندس ، فؤاد رزق ، يوسف حقي ، حسن الكرسي ، مصطفى هني ، رها نصر ، إبراهيم الرقيب ، هارث الفاروقي ، أحمد زكي بدوي ، عدنان عابدين ، اللواء شفيق عصمت ، العقيد أنطوان الدويح ، جورج عبد المسيح ، محمد العدناني ، نبية غطاس ، يوسف رضا ، مارك هيلبي ، آرثر غورمان ، برون ويلكوك ، نيريسا ريكارد ، كافي كيلباتريك ، آن كاتريدج ، اندرو سيفنت ، وغيرهم ..

● أصدرت دائرة المعاجم أكثر من ١٠٠ معجم ، غير ٥٠ معجمًا قيد الإعداد والطبع والمعاجم كلها موثقة ، وتساهم ما تقره المجامع اللغوية العربية من مصطلحات.

● دعوة مفتوحة إلى كل مؤلف لديه معجم يرغب في نشره لدى دائرة المعاجم - مكتبة لبنان

بعض منشورات دائرة المعاجم بمكتبة لبنان :

د. مجدي وهبة ، فؤاد رزق غالي : معجم العبارات السياسية الحديثة
انكليزي - فرنسي - عربي ..
د. مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب ..
انكليزي - فرنسي - عربي ..
د. مجدي وهبة ، كامل المهندس : معجم المصطلحات العربية
في اللغة والأدب ..
د. محمد عتي : قاموس المصطلحات الحقوقية والتجارية ..
فرنسي - عربي ..
أحمد شفيق الخطيب : معجم المصطلحات العلمية والفنية
والهندسية .. انكليزي - عربي ..
أحمد شفيق الخطيب : معجم مصطلحات البترول
والصناعة النفطية .. انكليزي - عربي ..
يوسف حقي : قاموس حقي الطبي ..
انكليزي - عربي ..
أحمد زكي بدوي : معجم مصطلحات العلوم
الاجتماعية .. انكليزي - فرنسي - عربي ..

الأبير مصطفى الشرايبي ، أحمد شفيق الخطيب : معجم الشرايبي
مصطلحات العلوم الزراعية .. انكليزي - عربي ..
هارث سليمان الفاروقي : المعجم القانوني ..
انكليزي - عربي ..
جورج شرايبي : قاموس المصطلحات الطبية - عربي ..
حسن سعيد الكرسي : قاموس المنار ..
انكليزي - عربي ..
محمد العدناني : معجم الأخطاء الشائعة في اللغة
العربية المعاصرة ..
نبية غطاس : قاموس المصطلحات الاقتصادية
انكليزي - عربي ..
اللواء شفيق عصمت : قاموس الشرطة ..
انكليزي - عربي ..
هاتر فير : معجم اللغة العربية المعاصرة ..
عربي - انكليزي ..

مركز مكتبة ودار نشر أبو الهول

٣ شارع شواربي - الدور الثالث - ت ٧٤٤٦١٦ القاهرة

التوزيع
بمصر

لغة الشعر المعاصر

نموذج تطبيقي

- ١ -

من الأمور المستقرة في بعض الأذهان - والتي نحتاج إلى مراجعة - أن اللغة وسيلة لغاية ما .
وتصبح هذه المسألة مقلقة للناقد الأدبي حين تتجاوز حدود الذهن العادي ، وتطفو في أذهان بعض
دارسي الأدب ، فيرتب عليها من التقسيمات الغريبة ما يترتب ، من مثل «اللفظ والمعنى» ،
«الشكل والمضمون» ، و«ال قالب والمحتوى» ، وما إلى ذلك . ويصرف هذا دارس الأدب عن
جوهر مهمته ، وهو تفسير العمل الأدبي ، والكشف عن قيمته ، وذلك لأن هذا الدارس حين يجعل
نقطة انطلاقه مثل هذه الأمور ينقاد في طريق بعيدة عن الطريق السوية ، ويستنفد الوقت في مصارعة
قضايا وهمية ، غافلا - بالطبع - عن القضايا التي ينبغي أن يدخر لها كل جهده ، على أن الأمر الأكثر
خطورة - حتى من بذل الجهد فيها لا يفيد - هو أن نتيجة مثل هذا النوع من الدرس الأدبي - الذي
ينطلق من منطق مخفي - لا تقتصر على صاحبها ، وإنما تتجاوزها إلى غيره من الدارسين ، وطلاب
الأدب ، فيتعمق النموذج غير المفيد . ومع تراكم المحاولات ، لا تسهال مثل هذا الطريق ، نجد
أنفسنا - في نهاية المطاف ، وكما هي الحال - أمام ركام من الدراسات ، لا تسهم في نهضة الأدب
العربي وازدهاره ، بل تسبب - على العكس من ذلك - في وعورة الطريق نحو هذا الازدهار ،
وتشكل سببا من أسباب الركود ، ومظهرا من مظاهره .

□
محمود الربيعي

وإذن فنحن إذ نواجه القصيدة نواجه لغة معينة . وهذه اللغة
ملبئة بالمعنى بطبيعة الحال . ولكن علاقتها بمعناها ليست علاقة الإناء بما
فيه . وإنما هي علاقة الشيء بذاته - إن صح التعبير - أي أن اللغة في
الشعر هي المعنى ذاته ، وذلك أن هذا الذي نسميه معنى لا يمكن التفكير
فيه على الإطلاق إلا من خلال فحص تطور البناء اللغوي في القصيدة .
ومن العبث الإصرار على الحصول عليه بمعزل ، إنه يشبه عروق الذهب
في المنجم . وعنصري الأكسوجين والأبدروجين في الماء ، وكما أنه لا
يمكن الحصول على الذهب إلا بفك النظام القائم للترية . والحصول على
عنصري الماء إلا بالتخلي جملة عن هذا الكائن المائل - الذي هو الماء -
لا يمكن الحصول على المعنى منعزلا في القصيدة إلا إذا ضحينا بالقصيدة
ذاتها .

إن التفكير في اللغة على أنها وسيلة لأداء المعاني أمر منقوض حتى
فما يتصل بالنثر الأدبي^(١) . وأما في الشعر فاللغة - على وجه اليقين -
ليست وسيلة لأداء شيء ما بمقدار ما هي غاية في حد ذاتها .^(٢) والشاعر
يبحث عن ما ي . ويعثر عليه . ويبنيه بناء شعريا من خلال اللغة . وفي
أثناء صراعه معها . وليس ثمة معانٍ شعرية كائنة خارج التركيب اللغوي
للشعر . كما أنه ليس ثمة معنى يتكامل دون بحث باللغة . ودون إعادة
تشكيل العلاقات اللغوية - الموجودة والمبتدعة - في نسق خاص . أو
هيئة خاصة . ولا أعني بهذا أن كل قصيدة جيدة تقدم اللغة على نحو
جديد مطلق . وإنما أعني أن كل قصيدة جيدة تقدم اللغة في سياق
خاص بها . ويصدق هذا على الكلمات^(٣) . كما يصدق على العبارات .
والتراكيب . والرموز . والصور . وما إلى ذلك .

ومعنى هذا كله أننا لا نواجه في الشعر «مضمونا» يمكن أن نفصله عن «شكله». كما أننا لا نواجه «مضمونا» لا يمكن أن نفصله عن «شكله». بل نواجه - على التحقيق - بناء لغويا، يتشكل بالتدريج، وينمو - حتى يكتمل - أمام أعيننا. وهو - إذ يتشكل - وينمو، ويكتمل، يكشف لنا - بنسجته هو، وبسياقه هو، لا بأية اعتبارات من خارجه - عن معناه؛ ذلك المعنى الفريد الذي لا يمكن أن يكون قد تحقق من قبل في شعر آخر (وإن بدا - على السطح - أن ثمة معاني تتشابه في الشعر الجيد هنا وهناك).

حقا إن القصيدة الجيدة تكشف خلال الرحلة التي يقطعها معها القارئ الناقد عن قيم روحية وذهنية بعيدة المدى. ولكن هذه القيم جميعا تتولد من لغة القصيدة. والقارئ الذي يستنتج من الشعر شيئا لا تنشئه لغة هذا الشعر لا يقرأ الشعر، وإنما يقرأ أفكاره الخاصة!

وقد يقال إن هذا النهج في قراءة الشعر لا يسعنا في كل الأحوال. وإن ثمة شعرا جيدا يند عنه. ولا يأتي فيه هذا النوع من التناول بنتائج ذات فائدة مؤكدة. وقد عرض ولیم امبسون هذه النقطة، وعلق عليها قائلا: إن موقف الناقد الأدبي الذي يستخدم نهج التحليل اللغوي في الشعر كموقف العالم الذي يريد تطبيق مبدأ «الحتمية» على العالم؛ فقد لا يكون مثل هذا النهج قابلا للتطبيق في كل جانب؛ وقد يكون قابلا للتطبيق، ولكنه لا يفسر كل الظواهر؛ ومع ذلك فعلى مثل هذا الناقد أن يفترض حين يتناول شعرا ما أن هذا النهج قابل للتطبيق على هذا العمل بعينه، كما أن عليه أن يشرح ما يحاول فعله شرحا وافيا.^(١)

تلك ملاحظات يسيرة في النهج اللغوي. وأحسب أنها لا تثير خلافا كبيرا. ولكن النتائج التي يمكن أن تترتب على الموافقة عليها، وعلى تطبيقها في قراءة الشعر، أوسع، وأشد تعقيدا مما قد توحي به هذه الملاحظات لأول وهلة. من هذه النتائج مثلا ضرورة النظر إلى القصيدة على أنها مغامرة في مجال التعبير باللغة، وواجب الناقد أن يصف هذه المغامرة وصفا مستقصيا، ويحدد معالمها، ويلقي الضوء على سماتها وخصائصها، كما أن واجبه أن يكشف في جلاء عن معاني هذه المغامرة، الكائنة والمحتملة. ومن هذه النتائج ضرورة أن يستقر في النفوس أن الشاعر لا يمتلك رصيда - ثابتا أو غير ثابت - من التجارب المَعْدَّة التي تحمّلها لغته إلى الآخرين، وإنما يمتلك طاقة خاصة في استخدام اللغة، تجعله قادرا دائما على رؤية علاقاتها في ضوء جديد. وهو إذ يستخدم اللغة على هذا النحو يكشف لقراء شعره - على اختلاف أزمته وأمكنته - عن نظم شعرية - روحية ومعنوية - لم تجلب إلى دائرة وعيهم من قبل. ولا يعنى هذا أن هذه النظم لم تكن موجودة في تراثهم. أو في الحياة من حولهم، وإنما معناه أن هذه النظم لم تأخذ من قبل طريقها إليهم بأبنيتها اللغوية تلك، وبذات العلاقات التي هي عليها. في هذه القصيدة أو تلك من شعر هذا الشاعر.

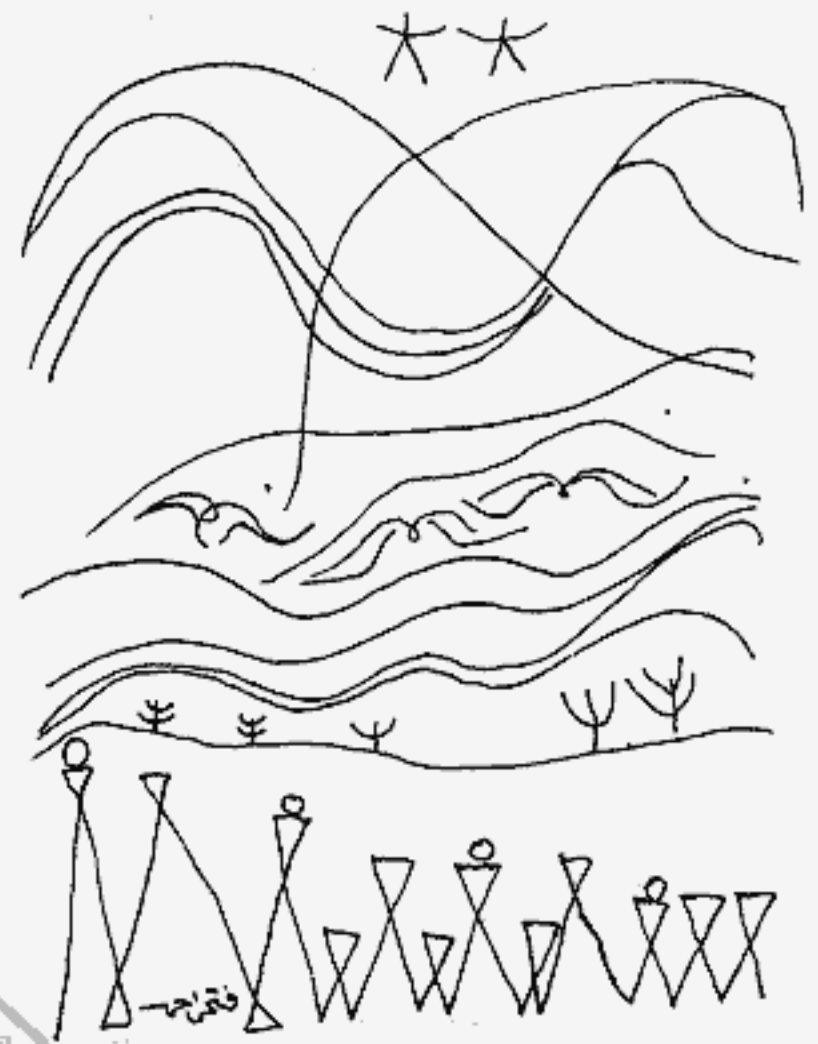
إن القصيدة موضوع لغوي من نوع خاص. واللغة توظف قِيَمًا على نحو متميز. ولكي نضع أيدنا على هذا التميز علينا أن نولي اهتماما خاصا للوحدة اللغوية للعمل الشعري؛ من المعجم الشعري، والتركيب، والنمو، والمجاز، والتكثيف، والتصوير. وما إلى ذلك.^(٢) وفي سبيل أداء هذه المهمة لا بد أن تقرأ القصيدة قراءة

كاشفة. ترصد فيها المعالم اللغوية، وتوصف هذه المعالم. وتحدد العلاقات، وكيف تعمل داخل الشعر، ويبحث من خلال كل ذلك - ومن خلال غيره من ضروب التحليل اللغوي - عن المعنى الشعري للقصيدة. وإذا تغطي القراءة مساحة واسعة في مجال التحليل اللغوي، وتستخرج الاحتمالات المتعددة للبنية الشعرية. تكون قد كشفت - في الوقت ذاته - عن قيمة القصيدة؛ ذلك لأن الشعر الجيد يكشف من ذات نفسه على قدر ما يعطيه الناقد الفحص المستقصى. ومن تقلب الأمور فيه على وجوهها.

وثمة أمور تجب مراعاتها كي يحقق هذا النهج من النظر في الشعر معناه وغايته. وبمعنى هنا أن أشير إلى أمرين من هذه الأمور: الأمر الأول أنه لا بد أن يؤخذ للتحليل قصيدة كاملة؛ فالأبيات المفردة - وحتى الأجزاء والمقاطع منها طالت، لا تفي بالغرض أبدا. ذلك لأن لب هذا النهج من القراءة هو الكشف عن الطريقة التي يتوصل بها إلى بناء كيان شعري كل، ونحن إذا اقتصرنا على جزء أو أجزاء من هذا الكل (الذي هو القصيدة) فقد هذا النهج معناه. وضاعت خيوطه - بالقطع - من أيدنا.^(٣) والأمر الثاني أنه لا ينبغي أن يفقد كل من الناقد وقارته الصبر أبدا؛ فالناقد ينبغي أن يطيل الوقوف عند القصيدة. ويحاول أن يستخرج منها أكبر قدر مما يمكن أن تعطيه. والقارئ ينبغي ألا يمل صحبة الناقد، وما يعرضه عليه من ظواهر واحتمالات، كما أنه ينبغي ألا يستحثه إلى مغادرة «الحشيات». والقفر إلى «الأحكام». ^(٤) والمهم في هذا كله أن الناقد والقارئ يجب أن يكونا داخل النص؛ وأن الحديث كله يجب أن يكون «في القصيدة»! «عن القصيدة». ومن شأن ذلك أن يخلق مثلثا متساوي «الأضلاع» ومتوازنا: من: القصيدة، الناقد، والقارئ.

وليس معنى هذا أبدا أن يوافق القارئ دائما على كل ما يقدمه الناقد من ضروب التحليل، ووجهات النظر. واللوان الاستنتاج. وإنما معناه أن يكون الناقد دائما واضحا، وصرحا، وأمينًا. وأن يكون القارئ مكثرا، ومتفها. وقد يحس القارئ أن الناقد يواجهه بما لم يحظر له من قبل على بال، وعليه - في هذه الحالة - ألا يأخذ كلامه مأخذ التسليم المطلق، ولكن من واجبه أيضا - بل من حق الناقد عليه، ومن حقه على نفسه - ألا يرفضه لأول وهلة. والموقف اللائق بكليهما وبالنص - في هذه الحالة - أن يعود القارئ إلى النص من جديد في ضوء ما قدمه الناقد من نظر، فإن وجدته مقنعا قبله. وإن لم يجد مقنعا فعليه - قبل أن يطرحه بشكل نهائي - أن يسأل نفسه هذا السؤال: هل الحس الناقد لنظرة هذا أمارات ودلائل من النص ذاته. أو تعسف تعسفا كليا - أو جزئيا - في النظر أو الاستنتاج؟ وفي ضوء الإجابة المتأنية الأمينة. التي يجدها القارئ في نفسه. تتحدد قيمة عمل الناقد. حتى ولو لم يد مقنعا تماما للقارئ. وفي هذه الحالة ينبغي ألا يطرح. بل يبقى ضربا من ضروب النظر. قد يجد فيه قارئ آخر - الآن أو في المستقبل، وهنا أو هناك - ما يستغيه. وإني لأذهب إلى أبعد مما قدمت فأقول إن القارئ قد يجد نفسه في خلاف واسع جدا مع الناقد - في جانبي التفسير والتقويم - ومع ذلك ينبغي عليه ألا يرفضه. وما الذي يفيد رفض الفكر المخالف سوى التمكين للرأي الواحد؟ إن النهضة الأدبية محتاجة إلى الاستماع إلى كل الأصوات. ومن الواجب

أولا : ليست كل قصائد الشعر العربي المعاصر صالحة - عندى -
لأخذها نماذج يطبق عليها النهج الذى تحدثت عنه ، فكثير من هذه
القصائد يعلن بنفسه - بعد قراءة واحدة ، أو قراءتين اثنتين - عن أنه
أدنى من أن يحقق نتائج يعتد بها فى القراءة النقدية . وأرى أن الناقد
الذى يدرك مهمته - وهي حمل صورة مؤثرة من أدب عصره إلى
العصور اللاحقة - ينبغي ألا يتردد فى طرح مثل هذه النماذج التى لا
تستجيب للتحليل ، ومن ثم لا تقوم بدور ذى بال فى تنشيط الخيال .
أو إرهاف الحاسة اللغوية ، أو الوقوف على دور الصياغة فى تكوين معمار
متوازن هو الشعر^(٩)



ثانيا : يحفل الشعر العربي المعاصر - وهذا واضح وطبيعى - بعدد
لا يكاد يحصى من القصائد الملائمة لأن تكون مادة يطبق عليها هذا النهج
من القراءة ، وكل هذه القصائد صالحة - من حيث المبدأ - لأن يكون
مادة للتناول .

ثالثا : لا يعنى اختيار قصيدة من هذا المستوى فضلها على غيرها
من النماذج الصالحة الأخرى ، سواء أكانت هذه النماذج الأخرى لذات
الشاعر ، أم لشاعر آخر (والحق أن مسألة «الأفضلية» هذه لا تشغلنى فى
هذه المرحلة على الإطلاق) وإنما يعنى - فحسب - أنها مادة شعرية
رجح - بعد قراءتها عددا من المرات - أنها وافية بالغرض المحدد الذى
يمكن أن تختار من أجله .

رابعا : كنت على استعداد كامل للتخلى عن المحاولة برمتها متى تبين
لى - فى أية مرحلة من مراحل العمل - أن المادة لم تعد صالحة للتطبيق .
وغنى عن البيان أن الفحص فى هذه النقطة هو وجود الافتعال والقسر -
أو عدم وجودهما - فى التحليل الشعرى ، فإذا خلا العمل النقدى منها
دل ذلك على أن قاعدة الاختيار كانت صحيحة .

وقد تناولت القصيدة المشار إليها فى ضوء ما قدمت . وأعتقد أنها
حققت غرضى الذى توخيته ، وواضح أننى لم أتخل عنها . وذلك لأنها
لم تتخل عنى . وكان شغلى الأول تقديم وصف مستقص للعناصر
الأساسية لهذه القصيدة ، والكشف عن الطريقة التى بنيت بها ،
والوصول إلى معانيها ، وإشاراتها ، من خلال بنيتها . ولم أصدر عليها
أحكاما ، وإنما اتضح قيمتها بقدر استجابتها - أو عدم استجابتها -
لعوامل التطور والنمو التى اختارتها هى نفسها . وكان قريبا من ذهنى -
وأنا أعمل - كلام لكلينيث بروكس ، أجمله فيما يلى :

«إن شغل الناقد الأساسي يتصل بمشكلة الوحدة ، ونوع التكامل
الذى يشكله العمل الأدبى ، أو يحقق فى تشكيله ، والصلة الكائنة بين
الأجزاء المختلفة للعمل ، ودورها فى بناء هذا التكامل . إن العلاقات
المتصلة بالصياغة فى العمل الأدبى قد تتضمن العلاقات المنطقية .
ولكنها تتجاوزها على سبيل القطع ، وإياه لا يمكن فى العمل الناجع
فصل الصياغة عن المضمون . وإن الصياغة هى المعنى . وإن الأدب
فى صورته النهائية مجازى ورمزى . وإن السيطرة على ما هو «عام»
و«عالمى» لا تتحقق عن طريق «التجريد» ، وإنما تتحقق عن طريق
«المحسوس» ، و«الخاص»^(١٠)

عدم طغيان صوت أدبى على صوت أدبى آخر . وقد لا تنضج قيمة
الأشياء من فورها . وبذا يكون من الخير الاقتصاد على محاولة
استيعابها . وتأجيل الحكم على قيمتها .

لقد جرب الدارسون كثيرا من مناهج تناول الأدب . وكتبوا فيها
صفحات نجح عن الحصر . تناولوا العوامل المؤثرة فى الأدب ، من
سياسية ، واجتماعية ، واقتصادية ، وتناولوا موضوع «القضايا» .
و«الاتجاهات» ، و«المدارس» ، و«التيارات» ، وبقيت العلة ماثلة
للعيان ، وذلك فى انصراف الناس عن القراءة الأدبية ، وعدم القدرة
على تقدير الأدب حق قدره ، وإعطائه الدور اللائق به فى توجيه حركة
الحياة . وكان واحدا على الأقل من أسباب انصراف الناس عن الأدب
أن الدارسين تحدثوا إليهم كثيرا «عن الأدب» . وتحدثوا إليهم قليلا «فى
الأدب» . وحتى حين تحدثوا إليهم «فى الأدب» كانت جهودهم تتبصر
فى مناهات غير مفيدة (ولن أزيد فى هذه النقطة على ما قدمته فى مفتتح
هذا الكلام) . فهل آن الأوان لتوحيد القوى النقدية ، والاتجاه بها إلى
فحص أكبر قدر من النصوص على أساس متفق على جدواه - فى المرحلة
الراهنة على الأقل - والخروج بعدد وافر من «وجهات النظر النصية» ؟
إننى - من جانبي - أؤمن إيمانا لا يتطرق إليه الشك بضرورة القيام بمثل
هذه المهمة . وأعتقد أن وجه حياتنا الأدبية سيختلف عندئذ - وإلى
الأفضل - عما هو عليه الآن .

كانت مرحلة اختيار القصيدة التى جعلتها مادة لعملى هنا غاية فى
الصعوبة . وكان إصرارى على اختيار نص شعرى مفرد سببا من أسباب
هذه الصعوبة . لقد أردت أن أتبع لنفسى بذلك فرصة «النظر
الرأبى» . والبعد ما أمكن عن «النظر الأفقى» . ومن حق القارئ على
أن أضع أمامه مجموعة من الاعتبارات التى صاحبت اختيارى لقصيدة
«أروع من عينيك .. لا» لفاروق شوشة^(١١) ، وجعلها مدسعا
للتناول :

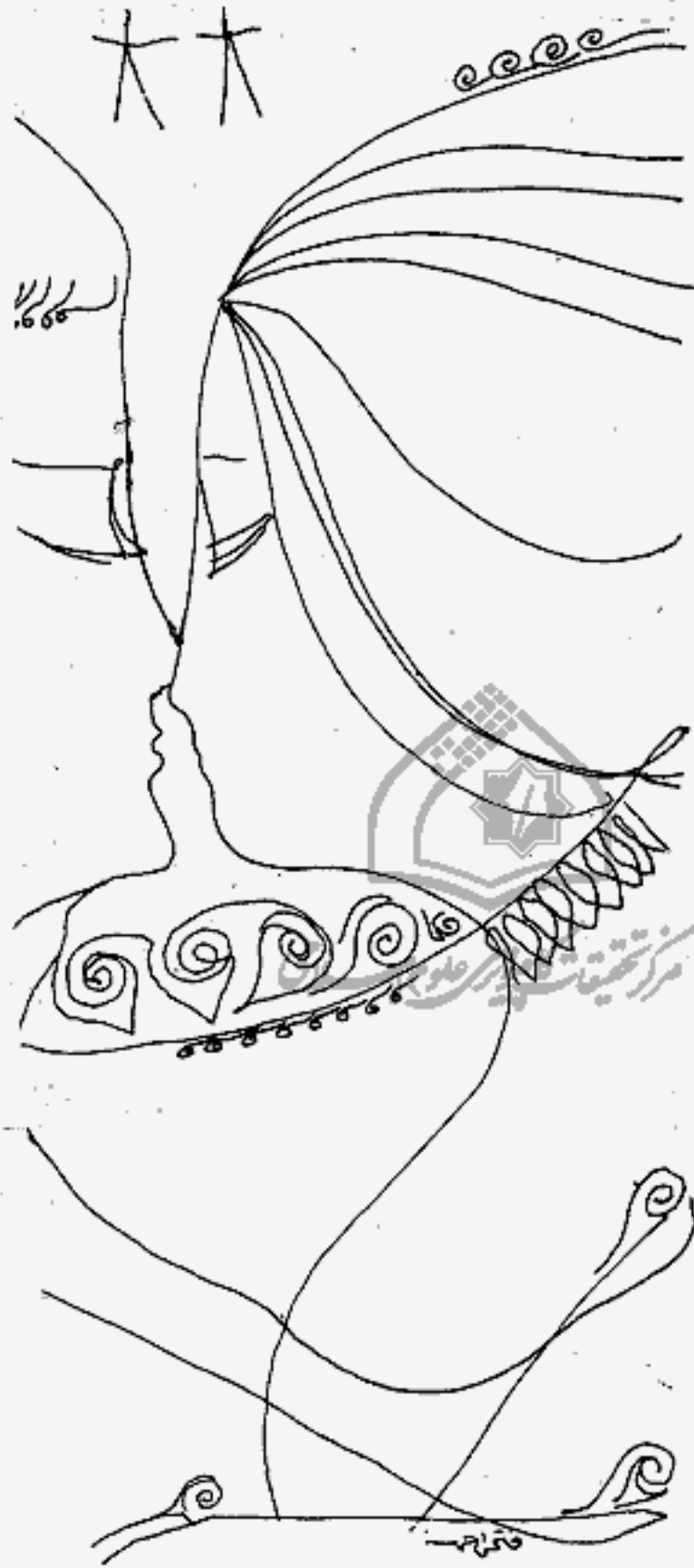
«أروغ من عينيك .. لا»

أروغ من عينيك .. لا
النجمتان .. تهديان خطوى الأمين
منارتان .. تثقبان ظلمة السنين
لأهتدى إليك ..
والمس الأمان في يديك
وأعبر المدى الحزين ..
أروغ من عينيك .. لا
سفيني إلى مرافئ القمر
وديعي ..
وزادى الكبير .. والسفر
على شعاع مقلتيك
بابسة مهاجرة
من عالم الأثير والصفاء
من روضة العير والنقاء
وضيئة .. وعاطرة

أروغ من عينيك .. لا

شعاعى إلى المساء
ورحلتى إلى الضياء
جناحي المرفرف الملقون
وعالمى الخصب باللحون ..
أقول : ما أبهى وما أجمل
أروغ من عينيك .. لا

عند انكسار الضوء ثم موعداً لنا
نخطفه من قبضة الزمان والمكان
التائهان في مسيرة العراء
في لفحة الهجير والصحراء
تقلباً ..



على مرافئ السلام والأمان

تغربا

عند انطباق الأفق : والسماء

توشك أن تهيم بالبكاء

سحابة سحبة معطاء

ودبعة تظلنا

عند انكسار الضوء ثم موعداً لنا

عينك في الطريق كوكبان يهديان

يداك تمسحان رعدة الأحزان

تذكر ما مضى من الزمان

وتسكبان الظل والريح والحنان

في الدرب .. عند المنحنى ..

فتم موعداً لنا ..

نخطفه من قبضة الزمان والمكان

أعود لا أذكر غير ملمس الأشواق

ورعدة مخمومة كأنها عناق

ولحظة وحيدة تضمنا ..

فأعبر السنين كي أراك ..

أعود تغرس اللحون في جوانحي خطاك

رقيقة

طليقة

كأنها يدك ..

أعود ملء خافقي بريق مقلتيك

يضئني ..

يهتف لي

يضمني

يشدني إليك

يكشف لي سباتك الأعماق

يا كنتري الفريد والوحيد

في رحلة الهجير والأشواق

تقوم الجملة الافتتاحية في هذه القصيدة - وهي جملة - «أروغ من عينيك .. لا» - بوظيفة «الركيزة» التي تبدأ عندها الأمور : ومنها تنفرع : وإليها ترند في كثير من الأحيان . ولأنها كذلك فقد حظيت بدرجة عالية من التردد : فجاءت بنصها في القصيدة أربع مرات : ثم بثت - معجاً وإيجاءات - في ثناياها ، وقبل كل ذلك ، وفوقه ، اختيرت عنواناً للقصيدة بأكملها . وإذا كانت هذه العبارة كلها عبارة «مركزية» فإن «نواتها» هي كلمة «عينيك» : فمن هذه الكلمة يتولد «الفعل الشعري» مشعاً : يبدأ ، ويتطور ، ويتحول ، ويكمل في نهاية المطاف .

وفي هذه الجملة الشعرية الافتتاحية تكمن مجموعة كبيرة من الأسئلة والأجوبة ، التي تكون جذور البناء الشعري : وأسسه : فهاتان الماستان المتألفتان «عينيك» تنشران الضوء على السياج اللغوي المرن الذي يحيط بهما ، والذي هو صالح - لمرونته - للالتحام بما يرسى فوقها من قواعد : وبما ينشأ عنها من أصول وفروع . ويتكون هذا السياج - كما هو مائل - من أفعال التفضيل «أروغ» الذي تنشر مادته الأصلية (روح) ظلال الجلال ، والدهشة ، والخوف ، كما يتكون من الحرفين «من» و «لا» . وآية مرونة هذا السياج أنه اتسع ليتضمن قدراً من الأسئلة ، والمقارنات ، والأجوبة ، التي تسمح بالسؤال المفترض «أروغ من عينيك ؟» ، وبالجواب الحاسم المفروض «لا» .

هو ملاحظ من الترابط العام الذي يحكم أطراف الأبيات كلها :

أروع من عينيك .. لا

(١) النجمتان (٢) تهديان خطوى (٣) الأمين

(١) منارتان (٢) تثقبان ظلمة السنين

(٢) لأهتدى إليك

والمس (٣) الأمان في يدك

(٢) وأعبر المدى الحزين (١)

بعد هذه الموجة الأساسية التي مدت فروعها في حذر . لتقيم بضع ركائز فرعية . يعود «اللمح المميز» ليقوم بدور تثبيت الملمح الأساسي : «أروع من عينيك .. لا» . وما كان «نجمة» . و«منارة» . هناك أصبح هنا «سفينة» . أو تحول - بعبارة أخرى - إلى «سفينة» . وفي هذا التحول من التحديد . والتجسيد «ما فيه» . لكأننا نتدرج في هدوء كامل من «الأبعد المستحيل» (نجمة) . إلى «البعيد الصعب» (منارة) . إلى القريب (سفينة) . وبالإضافة إلى ذلك استبدل بالنجمتين هناك القمر هنا . ولكن هذا «الاستبدال» لا يعنى الإصرار الكلى عن «النجمتين» . أو التحول الكلى إلى «القمر» . وإن كان يعنى توسيع السياق بإضافة قيم جديدة إلى قيم معهوددة .

إن وقوع «السفينة» في سياق «المنارة» يضي على الصورة الشعرية - وهي تبنى - نوعاً من الثبات والاطراد : الثبات الحاصل من أن كليهما أمر محسوس . والاطراد الكائن في تقدم الفعل في الاتجاه ذاته . من البعيد الصعب . إلى القريب . كما أشرت وتقوم كلمة «مراعى» - كما هو واضح - بدور الربط بين المنارة والسفينة من ناحية . وبينها وبين القمر من ناحية أخرى . وبملا الفراغ الخيالي الحاصل في الناحية الأولى بالصلة الخيالية التقليدية الموجودة بين المنارة والسفينة . كما يملأ - في الناحية الثانية - بالصلة الخيالية الحاصلة من التطور العلمى المستحدث الذى يجلب إلى الذهن - في مثل هذه الحالة - صورة «سفينة الفضاء» . وما أشبه .

وعند هذا الحد يصبح الموقف مهياً لتقديم قيمة جديدة . ومع أن هذه القيمة تخرج إلى حيز الضوء الصريح هنا . فقد عملت «ضمنا» في أبيات المطلع : ذلك لأن ما عبر عنه ثمة ضمنا في رقم (٢) من الترقيم الذى اصطنعته قبل قليل : (تهديان خطوى - تثقبان ظلمة السنين - لأهتدى إليك - وأعبر المدى الحزين) يعبر عنه هنا في صراحة «متدرجة» في عبارة «وديعتى .. وزادى الكبير .. والسفر» . لقد بدأت العبارة بكلمة «وديعتى» . وهي عبارة تحمل طابع الحياء . ولكنها تشئ بالسفر عن طريق ما يمكن أن نحمله إلى الذهن من كلمات وعبارات ذات صلة وثيقة بالسفر مثل «الوداع» . «وأستودعك الله» . وما إلى ذلك . وهذا الطابع الحياضى الكائن في الكلمة الأولى من هذه العبارة يميل ناحية «السفر» في «وزادى الكبير» . فكلمة «زاد» تعزز الميل إلى السفر . وإن لم تكن مختصة به . وحين تأتى كلمة «الكبير» تقف بالعبارة كلها على عتبة المعنى الصريح للسفر (وهل يعد الزاد الكبير إلا للسفر ؟) . وهكذا يمهّد الطريق على نحو متدرج وطبع لخروج القيمة اللغوية الصريحة التى هى نص في الموضوع - «السفر» - إلى حيز الوجود .

ونحكم صيغة «الثنية» - في هذه المرحلة المبكرة من القصيدة - اتجاه «الحاجة الشعرية» . فهل ما نواجهه هنا «عينان - نجمتان» ؟ نعم . ولا ! نعم للثنائية . وللتألق . وللحيوية . ولما شئت من صفات في هذا الاتجاه . ولأما هو أبعد من تلك الصفات المتطورة . فالرؤى مما تختص به العينان . وهذا ما يجعل من «لا» الحاسمة أمراً مؤثراً : إذ يبدو أننا هنا نمارس لذّة الانجذاب إلى الخوف ونطلب عنده الأمان .. ومعنى هذا أن الموقف الشعرى . القائم على التقابل بين العينين والنجمتين . ينهض على صفات بينهما . متعاونة في الظاهر . ومضطربة في الأعماق . والتعبير «أروع» هو الذى يجعل من الإشارة إلى «جاذبية الخوف» أمراً لازماً . وفى هذا السياق جاءت «لا» سريعة . ومواتية : فالنجمتان توفران الهداية والأمان «تهديان خطوى الأمين» . أما العينان «الأروع» فيوفران - مع ذلك - شيئاً أبعد . وأشدّ تعقيداً . وهو ما أسميه «جاذبية الخوف» .

على أن التدرج في التعبير من «العينين والنجمتين» إلى «المنارتين» يضع القارىء أمام تحول ما في الحاجة الشعرية . وتبدو «المنارة» للوهلة الأولى وكأنها تدفع بالتعبير الشعرى في نفس الاتجاه . ولكن وصف المنارتين بأنهما «تثقبان ظلمة السنين» يومئ إلى منعطف جديد : فعلى حين تطرد المنارة المادية - وهى مركز الضوء والتألق والحيوية المستمدة من الحركة الدائبة - وهى كذلك مركز الهداية الحسية - في السياق مع العينين والنجمتين . تفتح الجملة التى تصف المنارتين الباب لتفسيرهما على أنها رمز لشيء خطير هو الوسيلة الكاشفة في طريق الباحث عن المعرفة الإنسانية . ويساعدنا على هذا الفهم دخول «الزمن» بثقله منذ هذه العبارة . ملوّنًا إبقاء الكلمات والعبارات . ومساعدًا على تطور المعنى الشعرى . بتوسيع دائرة احتمالات المعانى . وبث الوعي بما يمكن أن تشمل عليه القيم التعبيرية من معان خبيثة .

ولنعد قراءة الأبيات الثلاثة الأولى من القصيدة في ضوء ما تقدم لنجد أنها تحدد نوع شبكة العلاقات التى ستحكم تطور الخيوط الكبرى في القصيدة . تلك الخيوط التى ستسج أمامنا في حذر منذ الآن . ونمتد خطوة خطوة :

أروع من عينيك .. لا

النجمتان .. تهديان خطوى الأمين

منارتان .. تثقبان ظلمة السنين

فإذا أعدنا قراءة الأبيات الثلاثة التالية لها . وهى :

لأهتدى إليك

والمس الأمان في يدك

وأعبر المدى الحزين

بان لنا مكانها بالنسبة للأبيات الثلاثة الأولى : قيمة قيمة . وجزئية جزئية . فانسق النسق . وتداغت الجزئيات مترابطة . وساقوم - لايضاح ذلك - بإعادة كتابة الأبيات الستة . موحداً في الترقيم بين القيم المترابطة فيها . على أن ترابط الجزئيات على هذا النحو ينبغى ألا يخل بما

أكثر دقة فأقول إن هذا الجسر الذي يمتد أمامنا هنا للمرة الرابعة ليس هو - في كل مرة - ذات الجسر . وإنما هو شيء مختلف . في طبيعته . وفي وظيفته . وإن أخذ في كل مرة ذات الصيغة . وينبغي أن أشير هنا مرة أخرى إلى ما أشرت إليه من قبل - واقتبست عليه شاهدا من كلام صاحبة كتاب « اللغة التي يستخدمها الشعراء »^(١٥) - من أن الكلمة (وأضيف وكذلك العبارة) القديمة تكون جديدة متى جاءت في سياق جديد . ومع أن هذا الجسر ليس هو هو في كل مرة . فمن المهم أن يبدو وكأنه هو هو . وهذا هو السبب في أنه يرد في كل مرة بذات الصيغة . وذلك ليعطى أكبر قدر من المرونة . ويجعل أطراف الحدث الشعري يبدو أمرا طبيعيا .

وعلى الرغم من كل ذلك ليس السياق الذي يقع فيه هذا « الجسر » جديدا تماما . وليس من الملائم أن يكون كذلك . ولو كان كذلك لكاننا أمام قصيدة أخرى . ويمكن أن أقول إن النفس الشعري ممتد . والذي يختلف هو التنسيق الشعري . ونلاحظ هنا أن خيط الضوء - الذي بدأ بالعينين . وامتد إلى النجمتين . والمنازتين . واستمد وقودا ووهجا من القمر . وتأكد بالشعاع . واستراح في نهاية المقطع لدى الصفة «وضيئة» - قد عاد إلى الظهور مباشرة بعد ما سميت «نجس العبور» إلى المقطع الجديد . وذلك في عبارته الشعرية الأولى : «شعاعتي إلى المساء» . وهذا يعني أن التعلق بخيط الضوء في ازدياد . وأن أثره - من ثم - يزداد قوة . وأما خيط «المساء» فهو يجاهد الآن ليصبح واضحا . وهو في سبيل ذلك يتصل اتصالا واضحا «بظلمة السنين» - الواردة في البيت الثالث من بداية المقطع - كما يلتحم - من جانب آخر - «بعالم الأثير» في نهاية المقطع . ولكن على نحو إيجابي غامض . ويحدث هذا التنسيق المكاني توازنا يساعد على ضبط زوايا التركيب الشعري . وينتبه الأسلوبية . وفوق كل ذلك . تتصل عبارة «شعاعتي إلى المساء» - هنا - بعبارة «لأهتدي إليك» - هناك - فتزيد الإحساس بما بدأ يتضح في القصيدة كلها من عملية بحث دائم عن شيء ما .

ولا يلبث خيط الرحلة - الذي بلغ حده الأعلى في المقطع الأول في «السفر» - أن يظل علينا من جديد . وذلك في صورة عبارة «ورحلتني إلى الضياء» . وهذه العبارة تخدم في اتجاهين : اتجاه الرحلة . أو الهجرة . أو البحث - وله جذور سابقة كما أشرت - ثم اتجاه «الهجرة إلى ..» أو «البحث عن ..» . وله أيضا جذور سابقة . فقد عبر عنه مرة من قبل بالقمر . ويعبر عنه الآن بالضياء . وهذه الطريقة المألوفة في التعبير عن الضياء تضاعف صورته في أحاسيسنا . فنحس بانتشاره على نحو واسع . ولكنه ليس كاملا . لأنه لا يكتمل الإحساس به إلا لحظة «الكشف الأكبر» الذي تبلغ به الرحلة غايتها .

وإذا كان للسفينة - وهي وعاء يجرى عادة على الماء - أن تصل إلى مرافئ القمر . عبر الفضاء . لتعمق الشعور بالرحلة - وهي لب وجوهر الأشواق التي تسعى القصيدة إلى تحقيقها - فإن تقديم بعض الأدوات التي «توهم» بانواع يصبح أمرا ملائما . وفي هذا المقطع الثاني يأتي البيت الرابع - وهو «جناحي المرفرف الخلق المفتون» - ليقوم بهذه الوظيفة . وذلك عن طريق كلماته التي تساعدنا على تفسير الرمز تفسيراً

لقد أصبح الآن واضحا أن ثمة خيطين نحاول القصيدة أن ندمجها . ونجدهما : الخيط الأول هو خيط «الضوء» . وقد بدأ في «العينين» . و«النجمتين» . و«المنازتين» . وقوى بالشعاع المتولد منها . والمخصص بإضافته إلى بؤرة الارتكاز «على شعاع مقلتيك» . والخيط الثاني هو خيط «السفر» . وقد بدأ - كما بينت - ضمنا . وانتهى صريحا . وهاهو ذا يطل الآن من جديد في عبارة «بابسة مهاجرة» : فالهجرة والسفر متلازمان منذ كانا . ويطرد هذان الخيطان في القصيدة . يمتدان . ويتداخلان . وبترددان . متناسبين . ومتوازنين . ومتكافئين .

إن خيط «الضياء» باقي - في المرحلة الراهنة من القصيدة - رعاية واضحة . فهو يرفد هنا بعبارة شعرية دالة هي عبارة «من عالم الأثير والصفاء» . ووقع هذه العبارة في سياق المنارة . والسفينة . والمرفأ . يجلب إلى نفوسنا إحساسا أقرب ما يكون إلى الإحساس بالبحر . فهو «عالم» بغير نهاية . منطوي على نفسه . حافل بأسراره . وهو «أثيري» غامض التكوين . وهو صاف من كدر اليابسة . وإذا يكتنفنا الجو الذي توحى به الكلمات الثلاث يلتحم شعورنا من جديد بالعبارة «المركزة» «أروغ من عينيك .. لا» . وذلك لأن الإحساس بعالم الأثير الصافي يمتزج في مشاعرنا بعالم الروع والخوف . فعالم الأثير هو عالم الضياء . وهو أيضا - في سياق امتداد الشاعر هذا - عالم الرهبة والخوف . وعالم العينين هو عالم الجمال والتألق . وهو أيضا - كما وضحت - عالم الخوف . وإذا اطرد الشعوران في نفوسنا - عن طريق امتزاج التشابه والتقابل - حدث الشعور بالتوازن الدقيق بين البنية الشعرية - التي هي . في ذاتها . توازن دقيق .

وتبقى العناصر الشعرية طيعة مرنة . صالحة للتطور . فهذا الغموض الذي تنشره - بصفة خاصة - كلمة «الأثير» يسهل حركة الانتقال إلى العبارة الشعرية التالية : «من روضة العبير والنقاء» . إذ يجعل هذا عناصر الطبيعة تنداعى وتتلاحم : فخط الضوء . الذي امتد منذ البداية . هو الذي يسمح هنا باستخدام صفة «وضيئة» . هذا شيء . وشيء آخر هو أن توالى كلمات «الصفاء» و«العبير» . و«النقاء» هو الذي يسمح باستخدام الصفة الأخرى - التواء - «عاطرة» .

هكذا ينهي المقطع الأول من القصيدة . وبمنظرة واحدة إليه نرى أنه ينهض على محور صلب قوامه «التثنية»^(١٦) . وهو محور يشبه العمود الفقري . الذي تشد فوقه . ومن خلاله . شبكة العلاقات . بخيوطها وعقدتها . إذ تنسج خيوط الخوف بخيوط الجاذبية^(١٧) . وخيوط الخوف بخيوط الأمن . وخيوط الهدى بخيوط التيه . وخيوط الضياء بخيوط الظلمة . وخيوط السفر بخيوط القرار . وقد شكل كل ذلك أساس فعل شعري متطور . فلننظر كيف يمتد ويتسع في بقية مقاطع القصيدة^(١٨) .

لكي تكون الحركة مرنة في الانتقال من المقطع الأول إلى المقطع الثاني . توفر القصيدة ذلك الجسر الذي طالعناه من قبل مرة . ومررنا به ثانية . وعبرنا عليه ثالثة . وأعني به «أروغ من عينيك .. لا» . وحين أُنشدت هنا عن هذه العبارة - باعتبارها جسرا - ينبغي أن أكون

لقد غمرت هذه القيم - بظلالها الواسعة - مساحات كبيرة من مشاعرنا . فعطفنا عن التركيز على صفات البشر . وجعلنا نتطلع إلى جوهر أبعد وأعمق . وأصبح الفن - لا البشر - هو الذي يغرينا بتبعه . وفي بداية المقطع الثالث من القصيدة - وهو المقطع الأخير - يطالعنا «لحن مميز» جديد . أو «عبارة مركزية» جديدة . وهذه العبارة المركزية تتردد في هذا المقطع مرتين بنص واحد . ومرة ثالثة بصيغة مجزوءة . هذه العبارة هي عبارة : «عند انكسار الضوء ثم موعداً» . وواضح أنها تكون البيت الأول كله من هذا المقطع . كما كانت عبارة : «أروع من عينيك .. لا» البيت الأول كله من المقطع الأول . أما الصيغة المجزوءة التي ترد بها فتكون البيت الثامن عشر من هذا المقطع : «فتم موعداً» . وعليها - إزاء هذه العبارة أن نجيب على سؤالين محددين : الأول هو : ما الذي يعنيه تغير صيغة هذا اللحن المتردد في القصيدة من العبارة التي هي نص البيت الأول من المقطع الأول إلى العبارة التي هي نص البيت الأول من المقطع الثالث ؟ والسؤال الثاني هو : ما الوظيفة التي تؤديها هذه العبارة الجديدة بتردها في المقطع الثالث على هذا النحو ؟



أما بالنسبة لإجابة السؤال الأول فأقول إن التغير في العبارة يشير إلى أننا ندخل - مع بداية المقطع الثالث - مرحلة جديدة ومتقدمة في الرحلة . كما يعني أن الهدف أصبح أوضح من ذي قبل .

لقد كان الهدف هناك غامضاً وبعيداً . يكتنفه الخوف في «أروع .. والبعد في «لا» . وهاهو ذا يقترب هنا - اقتراباً نسبياً - يصبح معه تغير «اللحن المميز» أمراً ملائماً . وكما كانت كلمة «عينيك» هي بؤرة العبارة هناك . فإن كلمة «موعد» هي بؤرة العبارة هنا . واستخدام كلمة «موعد» هنا - لأول مرة في القصيدة - هو الذي يجعلني أتحدث عن الاقتراب النسبي للهدف . ومع ذلك ينبغي أن نختار فلا نضل أن الهدف قد أصبح قاب قوسين من التحقيق . إذ لا يزال البعد - المعبر عنه بـ «مأثلاً» .

وأما بالنسبة للسؤال الثاني فأقول إن هذه العبارة الجديدة تؤدي - بتردها على هذا النحو - وظائف متنوعة في المقطع . بعضها شكلي بحث : وهو توفير بعض المعالم البصرية التي تساعدنا على إدراك المقطع بصفته التي هو عليها من الأجزاء . والفقرات : إذ يطيء التعبير الشعري عند هذه «الفواصل» - أو يستريح - ليتيحاً للتوتر من جديد . وبعضها إنشائي يحدد درجة الأثر الشعري . كما يوجه هذا الأثر .

وإذن فنحن أمام تحول شعري جديد يبدأ مع مطلع المقطع الثالث . ولكنه ليس تحولاً كاملاً مستتباً عن النغمة التي عزفت في المقطعين الأول والثاني . وآية عدم الانبثاق هذا أن خبط الضوء - الذي أشير إليه أكثر من مرة - لا يزال ممتداً . ومُشعاً بقوة : فهو موجود معنا هنا في ذات العبارة . ولكن ما معنى «انكساره» (عند انكسار الضوء) ؟ معناه أن شيئاً ما قد اعترض مسار الضوء فجعله ينكسر . وهذا يدل على أنه لم يعد مسافراً في الأثير المطلق كما كان . ستركز - إذن - في «موضوع» . أو - بعبارة أخرى - سيصبح ضوءاً موضوعياً . نحن نستشعر نتيجة هذا الانكسار على الفور . فما يكاد البيت ينتهي حتى نجد أنفسنا أمام تلك النتيجة الباهرة . التي قلت إن القصيدة تصرح بها لأول مرة (ثم موعداً) . ولأن هذه النتيجة باهرة . ومطلوبة بشدة .

مقبولاً . لقد انتقلنا شعورياً من متن الماء في «سفينتي إلى مرافئ» .. إلى متن الهواء في «جناحي المرفرف الخلق ..» . وبقيت كلمة «المفتون» مشيرة إلى معنى «الانجذاب» . الذي يتوهج فيبقى ضوءاً كاشفاً على المعنى المهم الذي يؤديه البيت الجديد التالي : «وعالمى الخصب بالبحون» .

لقد سبق أن وصلت البيت الثالث من المقطع الأول من القصيدة - وهو «منارتان .. تغبان ظلمة السنين» بالبحث الكاشف المتصل في طريق المعرفة الإنسانية . وهذا الوصول يساعد على تعدد مستويات الفهم للقصيدة : فينطفئ بها - في طريق الرمز - من الغزل القريب بعيني محبوبة . إلى الجهد الدءوب الخارق الذي يبذله الإنسان (الشاعر) في طريق الوصول إلى الهدف . وهو السيطرة - هنا - على الصيغة الملائمة التي بتشكيل فيها فنه كاملاً وصافياً . وهذا البيت الجديد يؤكد هذا المعنى . ويعمقه : إذ يواجه الفنان «عالمًا» بكل معاني الكلمة - وفي إضافة هذا العالم إلى بقاء المتكلم ما يوحى بخصوصيته . والانتحام الحميم به ^(١٦) . وهو عالم خصيب يملأ الذهن بإيحاءات الميلاد . والتكاثر . والغنى . ولكنه يحفل بالغموض . ويبقى في مفرق الطرق . حتى إذا جاءت كلمة «البحون» مالت بالإيحاءات ميلاً واضحاً إلى عالم الفن . وغمرتنا حالة الإحساس بأن «العالم الخصب بالأحان» يمكن أن يكون هو نفسه عالم القصيدة الثرى .

وإذ تنبأ الأجواء على هذا النحو نرى «البياء والجمال» في البيت الثاني - أقول ما أبهى وما أجمل - في سياق البياء والجمال الفيين . ومع أن الإحساس بعالم الغزل - المعبر عنه بهذا التعبير شبه التقليدي - لا يفارقنا . فإنا نقع في أسر المتعة الصافية التي يمكن أن يحققها لنا عالم الفن . وهي متعة نبشت ونمت في سياق «الفسياء» . «والجناح المرفرف» . «والخلق» . «والفتنة» . «والخصب» . «والأحان» .

نتيجة هذه العملية تحرك الموقف . وتوالى الحركة . وقد استمرت هذه الحركة النشطة حتى نهاية الفترة الشعرية المشار إليها داخل هذا المقطع الأخير :

عند انطباق الأفق . والسماء

توشك أن تهم بالبكاء

سحابة سخية معطاء

وديدة تظلنا

فالاحتكاك - الذى أشرت إليه - يوشك أن يحقق نتيجته الآن . وهي نتيجة غاية فى النشاط : نزول المطر . وانتشار الظلال . وتحقق الخصب . وهنا يتردد اللحن من جديد «عند انكسار الضوء» ثم موعداً . وهو تردد يقوى الإحساس بالتحول . وهذا التحول يمتد صاعداً . فبعد أن كان الحديث عن العينين فى البداية يأتى بمقارنتها بالأجرام الطبيعية الكاشفة (النجوم) . أو الوسائل الصناعية الكاشفة (المنازل) أصبح الحديث عنها الآن يتم دون واسطة (عينك فى الطريق كوكبان يهديان) . وتدرج الأمور نحو المحسوس خطوة خطوة . فمن «العينين» إلى «اليدين» . ومن «تهديان» (وهو أمر معنوي) إلى «تمسحان» (وهو أدخل فى باب المحسوس) . كل ذلك والسياق اللغوي ممتد : فالنجم هناك هو الكوكب هنا . والزمن فى «تذكّر ما مضى من الزمان» هو عنصر الربط الدائم .

وهكذا تمضي العبارات الشعرية . متساقطة . مطردة . متقدمة . فما كان موعداً غامضاً «عند انكسار الضوء» أصبح موعداً أكثر صلابة :

فى الدرب عند المنحنى

فتم موعداً لنا

نخطفه من قبضة الزمان والمكان

وإذا كان الموعداً الكائن «عند انكسار الضوء» أشبه بالحلم . فإن موعداً «الدرب عند المنحنى» أشبه ما يكون بالواقع . وتبلغ القصيدة - مع هذا التلاحم الواقعي هنا - حداً يبدأ بعده الموقف كله فى الانفراج . ويكشف هذا الانفراج عن نوع النتيجة التى تتحقق من جراء البحث المضنى لتحقيق هذا التلاحم مع الهدف . وهي نتيجة مدهشة حقاً .

كان الفعل الشعرى حتى باوغ الذروة هذا فعلاً صاعداً (إن صح التعبير) . وهو إذ ينفرج يكر راجعاً . ويؤذن رجوعه بأن ما تبقى من القصيدة إنما هو تعليق على الفعل الذى كان . وهو تعليق يعطينا شعوراً أشبه بالشعور الذى يعثرى الإنسان . وهو يفتق من غسرات الحصى :

أعود لا أذكر غير ملمس الأشواق

ورعشة محمومة كأنها عناق

ولحظة وحيدة تضمنا

فأعبر السنين كى أراك

لقد تدرجنا من الأمل البعيد (السرى على ضوء النور الخادى) .

فقد جاءت عبارة «نخطفه من قبضة الزمان والمكان» لتؤكد الحرص الجرى . والتصميم المستبش على الفرصة السانحة . أو «السانحة - المستنعة» بعبارة أدق . وأما قيسنا «المكان» «والزمان» اللتان تظهران صراحة هنا لأول مرة أيضاً فتحيطان بالقصيدة كلها فى الواقع . ولكن على نحو ضمني . وتؤثران بذلك على توجيه الفعل الشعرى . على نحو مباشر . وغير مباشر . فمذ «ظلمة السنين» - فى البيت الثالث من المقطع الأول - ومذ «المدى الحزين» - فى البيت السادس من ذات المقطع - لم ينقطع قط تأثير المكان والزمان . فرأيتاهما فى «مرافى» . وفى «السفر» . وسنراهما فى مظاهر أخرى فى بقية القصيدة .

والآن تستريح القصيدة . ويبضو النفس الشعرى نسيباً . وهي راحة تستغرق خمسة أبيات . وتنحو نحو أشبه ما يكون بالتأمل النصامت . ورجع الذكريات :

«التائهان فى مسيرة العراء

فى لفحة الهجير والصحراء

تقلبا

على مرافىء السلام والأمان

تغريباً

ويأتى استشعار الراحة . أو البطء النسبي . من مظاهر لغوية فى معجم هذه الأبيات وتركيبها . أو قل يكون سبباً فى هذه المظاهر اللغوية . معجماً . وتركيباً . من هذه المظاهر ظلال الكلمات «لفحة» . «الهجير» . «والصحراء» . وصحيح أن ظلال هذه الكلمات عودت بظلال مقابلة فى عبارة «مرافىء السلام والأمان» . ولكن النتيجة - تنغير . فغلبت الإيحاءات الأولى واستقرت . وذلك فى «تقلبا» . «وتغريباً» . ومن هذه المظاهر ما يطالعنا فى بناء الأبيات من تساوى التقسيم يفضى على الرسم طابع الثبات (وإن كنت لا أقول أبداً إنه ثبات يخلو من الحياة) :

فى لفحة الهجير والصحراء

(خمس كلمات - حرفاً جر وعطف - ثلاثة أسماء)

على مرافىء السلام والأمان

(خمس كلمات - حرفاً جر وعطف - ثلاثة أسماء)

تقلبا

(خمس أحرف - صيغة ماضوية ملحقة بألف التثنية)

تغريباً

(خمس أحرف - صيغة ماضوية ملحقة بألف التثنية)

ولكننا نعلم - بالطبع - أن هذه الراحة - أو هذا الثبات - أمر مؤقت . وأن العناصر التى تنشط الفعل الشعرى سرعان ما تتجمع من جديد . وقد جاء أول عنصر منشط فى عبارة «عند انطباق الأفق» . وهي عبارة تتوازن مع عبارة «عند انكسار الضوء» . وانطباق الأفق يعنى التقاء عنصرين . وهذا الالتقاء يؤذن بقدر أو آخر من الاحتكاك . والاحتكاك يولد الفعل . والفعل يستلزم النشاط . وهكذا . وتكون

ولا يبقى بعد مرحلة «الالتحام» هذه سوى مرحلة «الكشف» . وهي مرحلة تعبر عنها الأبيات الثلاثة الأخيرة من القصيدة . ومرحلة الكشف هذه تحفل بالاحتمالات . وهي احتمالات تؤكد تعدد أبعاد المعنى في القصيدة . وأول كلمة في هذه الأبيات الثلاثة الأخيرة كلمة «كاشفة» حقا : «يكشف لي سبائك الأعماق» . والتعبير كله يزيح الستار عن شيء ما . ولكن على نحو متدرج . وتبدأ الاحتمالات المتعلقة بكونه هذا الشيء في التسرب إلى نفوسنا في مرحلة مبكرة . فبعد الكلمة الأولى مباشرة تأتي كلمة «لي» فتضيق على الجو نوعا من الخصوصية والتحديد . وكأنها تهدف إلى جعل بصرنا . أو «بصيرتنا» . أكثر حدة في التوجه إلى هذا «المكشوف» عنه . ثم يأتي الكشف المتدرج عن (١) سبائك (٢) الأعماق فتتجاوز على نفوسنا موجتان في آن واحد تتصلان بطبيعة هذا المكشوف عنه ؟ الأولى متصلة بتحقيق «الوصل» في مجال العاطفة الإنسانية (الغزل) . والثانية متصلة بتحقيق موضوع التجربة الفنية (القصيدة) . وبما أن الموجتين تتعاوران النفس في ذات الوقت فإن شعورا واحدا كلاً يتكون فيها ويبقى . وهو شعور يوحد - كما أشرت من قبل - بين التاحتين .

ومع ذلك كله يبقى باب «الاحتمالات» مفتوحا . وتبقى القصيدة قابلة لمستويات أخرى من القراءة . والبيان الأخيران فيها لا ينحازان إلى مستوى بعينه . وهما إذ يقتربان بنا مرة أخرى من الاحتمالين السابقين (أو من الاحتمال الواحد ذي الجدليتين) يبينان أنفسنا لاحتمال ثالث :

يا كنزى الفريد والوحيد في رحلة الهجير والأشواق

فأشئ شيء تشير إليه كنوز الأعماق البعيدة . الفريدة والوحيدة ؟ وهل تتجاوز نطاق العمل داخل حدود الاحتمالات «إذا قلنا إنها تنعطف بالقصيدة في النهاية إلى هدف يتجاوز حدود ما حققت إلى هذه اللحظة من أهداف» . وهو هدف الشوق الدائم إلى التوحد والفناء في «جوهر» الحقيقة الكبرى ؟ إنني أدعو القارئ إلى تأمل هذا الاحتمال في صدق ونجود . وربما وجد أن كلمة «الوحيد» تساعد على المضى في هذا الطريق . باعتبار أن «الحقيقة الأم» هي «الكنز الوحيد» (كنز الكنوز) . وربما استطاع - في هذه الحالة - أن يقابل بين هذا العنصر وعنصر «رحلة الهجير والأشواق» التي تعني في الرمز الصوفي الحياة الدنيا ذاتها . وإذا انجلت له الأمور . واضمأن إليها على هذا النحو . فقد يكرر راجعا ليقرا القصيدة من بدايتها . ويستبدله الرموز والتعابير عندئذ - وابتداء من «أروع من عينيك» . لا - في ضوء جديد .^(١٢)

لقد قدمت القصيدة نفسها - في مراحلها المختلفة - في صورة بعيدة عن «المباشرة» . وبعيدة - في الوقت ذاته - عن «اللمس» . وعلى حين استخدمت الخجاز - أصلا وأساسا - في التعبير . معلنة بذلك عن طبيعتها الرمزية . اتخذت من التجسيد . والصور المحسوسة وسائل تقدم بها مفاتيح رموزها أولا بأول . فتضادت بذلك الوقوع في شرك «الاستغلاق» . وإن بقي الغموض الفني Ambiguity معلما من معالمها .

إلى الهدف المتوهج (سفينتي إلى مراقي القمر - ورحلتي إلى الضياء) . إلى السماء التي «توشك أن تمهم بالبكاء» . وها نحن أولاء نواجه ما هو أكثر دلالة على التلاحم الذي كان :

أعود لا أذكر غير (لملمس) الأشواق^(١٣)

وقد كان هذا أمرا خاصا وذا خطر : ظهرت خصوصيته . وظهر خطره . في «ورعشة محسومة» . فآية تجربة تلك ؟ إنها من ذلك النوع الذي تنصهر فيه «الثانية» محققة «التوحد» (ولحظة [واحدة] تضمنا) . والملاحظ أن هذا التوحد لا يتم إلا من خلال الرحلة في السنين . الأمر الذي يشير إلى أن تجربة البحث في طريق المعرفة الإنسانية تظلنا من جديد . ويصحب الرعشة المحسومة وقع آخر أشبه ما يكون بإيقاع الشعر . وهو وقع يمزج مزجا متوازنا في الإشارة إلى أن يكون الموضوع الذي يخرج متشكلا إلى حيز الضوء بشرا سوريا . أو وليدا فنيا :

«أعود تغرس اللحون في جوانحي خطاك

رقيقة

طلبة

كأنها يدك»

فإذا تركز ذهننا على «اللحون» رجع لدينا الإحساس بالفتن . وإذا تركز على «خطاك» رجع لدينا الإحساس بالغزل في بشر . وإذا تركز على «رقيقة» . و«طلبة» تساوى لدينا الإحساسان . ونجى كلمة «يدك» فتعطفنا ناحية البشر . ولكن كلمة «كأن» تنفي ظلالا من الشك على هذا الانعطاف . وهكذا . على أننا إذ نديم التأمل في الإحساسين نجد أنهما إحساس واحد عند التحقيق : فالقصيدة الجميلة . إذ تستوى كاملة أمامنا . هي بعينها فتاة الأحلام الجميلة التي تلتقي بها «في الدرب عند المنحنى» .

وتصبح كلمة «أعود» . في تردها للمرة الثالثة . معلما من معالم التعبير في هذا الجزء : إذ تؤدي الدور الذي كان يؤديه تعبير «أروع من عينيك» . لا . في المقطعين الأول والثاني . والذي كان يؤديه تعبير «عند انكسار الضوء» . ثم موعد لنا «في بداية المقطع الثالث ووسطه» . وهذا يؤكد ما أشرت إليه من قبل من أن القصيدة تقوم الآن بحالة «رجوع» لا بحالة «تراجع» . فحالة «الرجوع» هذه إنما هي في الواقع حالة «التحقيق» . وقد بدأت ملامح هذا التحقيق في «لملمس» الأشواق . وهي هنا تزداد وضوحا . لأن ما كان هناك «لملمسا» (وهو شيء صامت) أصبح هنا «هناقا» (وهو مسموع) . بل إن الأمر ليتتابع - وبسرعة - من الحثاف المسموع في اللحظة الحاضرة . ليصبح «ضما» . في اللحظة التالية . ووثاقا مشدودا في اللحظة التي تليها .^(١٤)

أعود ملء خافقي بريق مقلتيك

يضئني

يهتف بي

يضميني

بشدني إليك

وتتنوع الخامات الأصلية التي نستخدمها القصيدة . وتصوغ منها المعجم . والعبارات . والصور . تنوعاً واسعاً : فثمة القيم العامة المجردة . كالضياء . والظلام . والحزن . والفرح . والهدى . والتهيه . والأمان . والخوف . والهجرة . والقرار (وهي قيم متقابلة كما هو واضح) . وثمة الخصب . والبهاء . والجمال . والغنى . والسخاء . والرقعة . والطلاقة . وما إليها (وهي قيم تخدم في اتجاه واحد . ويسمى بعضها بعضاً) . وبالإضافة إلى ذلك ثمة معطيات الطبيعة الأساسية كالبحر . والصحراء . والنجوم . والمتجددة كالرياض . والظل . والسحاب . وفي مجال الصور ثمة الصور الحسية البصرية (وهي كثيرة . أشرت إلى بعضها فيما سبق) . والسمعية (وبخاصة ما يتصل منها بالأصوات والمخون) . والملموسة (وقد أشرت إلى بعضها) . وهو صريح . وثمة صور لمسية فسنية كاثثة في احتكاك العناصر المختلفة) . وثمة . كذلك . الصور المجردة التي تتصل بوصف الآثار الشعرية والعاطفية (ويمكن التوصل إليها بنظرة واحدة إلى القصيدة) .

والمهم في هذا أن هذه المادة نظمت . معجماً وعبارات . في خيوط توازت حيناً . وتقابلت حيناً . وتشابكت حيناً . مكونة مجموعة من العلاقات التي هي القصيدة نفسها . وقد أصبحت القصيدة - عن طريق بنيتها الخاصة - رمزا واحداً كلاً للبحث الذي يقوم به صوم مفرد يسعى إلى «التوحد» في ذات جديدة (ولعل هذا السعي الدائب إلى التوحد في ذات جديدة يلقي مزيداً من الضوء على أهمية استخدام «الثنى» الذي قدمت له إحصاء في أحد هوامش هذا العدد^(١)) . وقد انقسم كل عنصر مفرد - في مجرى البحث - إلى عنصر مزدوج . ثم التحمت العناصر بطريقة خاصة . حتى انصهرت في وحدة واحدة . حافلة غنى بالاحتمالات .

- ٤ -

مراجع وتعليقات :

(١) هو نفسه قاتلاً ومقولاً وأصبح الخطاب الأدبي من مقولات الجدالة التي تدرك تيوب

أرسطو للمقولات مطلقاً

(الخطاب الكتاب ص ١١٠ / ١١٢ . وهو من نشر الدار العربية للكتاب - ليبيا - تونس) .

(٢) Donald, A. Stauffer, The Nature, of Poetry, N.Y. 1964, p. 230.

(٣) Winfred Nowotny, The language Poets Use, London, 1965, p. 20.

(٤) William Empson, Seven Types of Ambiguity, Edinburgh, 1965, p. 17.

(٥) Teun, A. Von Dijk, Pragmatics of Language, and Literature, Ed. v.

North Holland Publishing Company, 1976, pp. 141 - 142.

(٦) يواجه المرء هنا اختياراً صعباً بين التخلي عن التبدل - وهو اختيار أشبه شعرياً كاملاً

للتحويل - وضرورة الاحتفاظ بجزء خاص للتصوير لا يقنى على السمع الواسع الذي ينبغي تخصيصه لتحليل التقدي . ولما كانت التقصية بديلاً غير ممكنة فقد رأيت اختيار

نص شعري واحد . وتغربت أن يكون غير ضوئ

(٧) من الظواهر الثقافية في حياتنا التقدي كثرة الأحكام والتأنيج . وقد ضربت التحليل

الأدبي . ولا تحليل هذه الظاهرة الفاضلة سوى أننا نتوارث الأحكام والتأنيج . ولا نعلم أنفسنا مثقفة الوصول إلى نتائج عن طريق تحليل النصوص . وقد ترتب على هذا تكديس

الدراسات التي تروى فيها التبعية واضحة . الأمر الذي يعيق في المدى القريب والبعيد ظاهرة الركود التي نعاني منها في الدرس الأدبي .

(١) أرى في اقتباس النص التالي هنا فائدة للفكرى والقارىء . وهو مأخوذ من كتاب

«الأسلوبية والأسلوب» لعبد السلام المسدي . وأفكاره مأخوذة من ديوان . وجيود .

وسروينسكي . وواجب . وأود قبل إبراز النص . أن أعلن للقارىء عدم استزاحي إلى

كثير من تراكميه . لغزبية . وغشوبها :

«وحيث إن الخطاب الأدبي قد اعتبر كياناً أفقرته علاقات معينة بموجبها التأم أجزاءه

فقد تولد عن ذلك تيار يعرف بالمفرد الأدبي بكونه جهازاً خاصاً من القيم عاماً أنه محيط

أنسى مستقل بذاته وهو ما أفضى إلى القول بأن الأثر الأدبي بنية ألسية تتجاوز مع السياق

المفسول تحويراً خاصاً . معنى ذلك أن النص الأدبي يفرز أنظمة الدتية ومنه العلامة

والدلالة فيكون سياق الداخل هو المرجع لقيم دلالية حتى تكأن النص هو معجم لذاته .

وقد أفضى هذا التقدير إلى فك روابط الانسحاب بين النص وما سواه وتكثيف علاقات

الانسواء بين وجود النص وبنية ألسية حتى عدا ذلك انفعالاً سبباً بغير الخطاب الأدبي

عن الوثيقة الموضوعية .

وقد كان من نتائج هذا التفرع في التفكير أن اعتبر الأثر الأدبي صياغة مقصودة لذاتها .

ومسورة ذلك أن لغة الأدب تتميز عن لغة الخطاب التقني بمعنى جوهري لأنه مرتبط

بأص نشأة الحدث ألسي في كنه الخائين فيما ينشأ الكلام العادي عن مجموعة

انمكاسات مكتسبة بالمران والملكة ترى الخطاب الأدبي صوغ [كذا] لغة عن وعي

وإدراك . إذ ليست اللغة فيه مجرد قناة عبور الدلالات . وإنما هي غاية لتسوقنا لذاتها .

لذلك اعتبر مؤلف البلاغة العامة أن ما يميز الخطاب الأدبي هو انقطاع وظيفته المرجعية :

لأنه لا يرجع إلى شيء ولا يبلغنا أمراً خارجياً وإنما هو يبلغ ذاته . وذاته هي المرجع

والغفول في نفس الوقت . ولما كلف النص عن أن يقول شيئاً عن شيء إنشأنا أو نفياً فإنه

(٨) من ديوانه «الولادة في القلب» ط. ثانية - نشر مكتبة مديوني - القاهرة - يناير ١٩٧٨ ص ٤٣/٣٩

(٩) إن مسألة الاختيار في تناول - بالأخذ والطرح - مسألة طبيعية جدا . وهي توجد حتى لدى الشاعر نفسه . في مرحلة التكوين الشعري . قبل أن يستقر على الصيغة النهائية التي يستريح إلى أن تكون هي الصورة التي يراها الناس . وإذا كان الأمر كذلك فمن الطبيعي أن يكون النقد عملية اختيار بالأخذ والطرح . بمعنى أن يكون الناقد قادرا في بعض مراحل عمله على اتخاذ قرار في شأن ما ينبغي أن يقدم إلى الناس من أدب عصره (وأقصد بتقديمه تناوله بالتحليل والإضافة . والحث على الانتقادات إليه . وإلا فالأدب مقدم أصلا إلى القارئ - بحكم نشره من قبل أن يتناوله الناقد على الإطلاق) . وهذا هو ما عليه التوضيح حتى في الأدب التي بلغت فيها الدراسات الأدبية أوج ازدهارها . فلا يتصور أن كل ما قيل قد حُلت بالعناية . وهذا هو أيضا ما كان عليه الوضع بالنسبة للنقاد العرب القدامى . فمن المؤكد أنهم اُصْرحوا نصوحا كثيرة جدا لأنها لم تحقق الحد الأدنى الذي رأوه لازما لكي تدخل حيز اهتمامهم . ولا يعني قول هذا - بالطبع - أن هؤلاء النقاد كانوا دائما يختارون الأجود . فتمتة الناقد الذي كان هو نفسه دون مستوى القدرة على الاختيار الصحيح . وثمة النص الجيد الذي كان يسهل لأهلباب غير أدبية .

وإذا لم يكن غير الطبيعي أن نقول إن الأدب كله صالح للتناول النقدي . وقد يقال إن أخذ النصوص كلها بعين الاعتبار - لأنها النتائج الأدنى للعصر - مسألة مطلوبة في تاريخ الأدب . ولكن هذا أيضا غير مسلم به . وإذا كان مفهوم تاريخ الأدب لدينا يعني احتضار كل شيء . فينبغي أن يخضع للمراجعة . فقد تغير مفهوم التاريخ العام منذ أواخر القرن التاسع عشر من حشد الأخبار إلى التوثيق . وتحليل الأحداث . ومقارنتها . وإعادة تركيبها . بغية بناء صورة سببية منطقية للماضي . وما أجدر هذا الحس النقدي الغالي أن يحكم عمل مؤرخ الأدب . فلا يسوى بين نص جيد ونص رديء . في الاحتضار بها . فحرد أنها بسجلان أحداثا تاريخية معينة . أو بعكسها بعض الظواهر السياسية . أو الاجتماعية . أو حتى بعض الظواهر الأدبية .

(١٠) عن كتاب Literary Criticism. London. 1964. p. 174. وقد أشار مؤلفه Vernon Hall إلى أنه اقتبس النص من مقالة بروكس التي تحمل عنوان : The Formalist Critic المنشورة في : The Kenyon Review. 1951.

(١١) عشية أن يكون هذا التزجيم لم يوضح ما هدفت إليه بالضبط . أضيق هنا أنه يوضح ترابط جزئيات رقم (١) [عيليك - النجستان - ماثراتان] بعضها ببعض . وترابط جزئيات رقم (٢) [شهبان - ثقبان ظلمة السنين - لأهتدي إليك - وأعبر المدى الخزين] بعضها ببعض . وترابط جزئيات رقم (٣) [الأمان - الأمان - في يدك] بعضها ببعض . أما ترابط هذه الأجزاء جميعا فأرجو أن يوضحه التحليل الكائن في صلب المقال .

(١٢) لا يقتصر استخدام صيغة المثني في القصيدة على المقطع الأول . وإنما يشيع في جميعها . وقد استخدمت هذه الصيغة في القصيدة حوالي عشرين مرة . وقد وردت أول مرة في العنوان . ثم عادت بذات اللفظ في البيت الأول . ووردت في البيت الثاني مرتين . ووردت في الثالث مرتين . ثم خفت درجة ترددها نوعا . فتركبت بيتا شعريا لثرد في المدى يليه . وفي المقطع الثاني وردت مرتين بذات اللفظ . ثم عادت إلى التردد بدرجة عالية في المقطع الثالث .

والملاحظ أن صيغة الاسم المثني غلبت على صيغة الفعل المثني بنسبة ٢ : ١ . وملاحظ كذلك أن فكرة «التشبيه» شاعت في القصيدة من جهة أخرى . وهي تردد الاحتمال المتعاقبين بدرجة عالية مثل «الأخبر والصفاء» . «التعبير والبقاء» . «وضيعة وعاصفة» . «الزمان والمكان» . «الخجيرة والعصراة» . «السلام والأمان» . «الأفق والسماء» . «الفرياد والوحيد» . «الفجيرة والأشواق» . وقد أسهمت هذه «الاختيارات» اللغوية في بناء أساس القصيدة . وإقامته على صوتين . «الصوت الباحث» . «المعلن» . «الصوت المبحوث عنه» الذي يتضح بالتدرج .

(١٣) أقصد به الحروف الذي توحي به هنا مادة «روح» . وأنا أميل إلى التفرقة بين «المواقف المتفائلة» . و«المواقف المتفاداة» . فمع التماثل يمكن أن يحدث تفاعل وامتزاج . الأمر الذي يمكننا من أن نتحدث عن «حادثة الحروف» في هذا الجزء من القصيدة . أما «المواقف المتفاداة» . فمن البادر أن تكون مواقف شعرية صالحة للنمو . وذلك لما يتضح للتعامل من أن جذور «الموقفين المتقابلين» واحدة في العمق . على حين أن «التفاداة» ترفض فيه العناصر بعضها بعضا . كما يرفض الجسم الأعضاء الغربية عنه .

(١٤) أود في هذا المقام أن أضع أمام القارئ عبارات أراها مفيدة لكلينيث بروكس . وذلك زيادة على العبارات التي وضعها أمامه للكاتب نفسه في آخر المقدمة التي قدمت بها لتحليل هذه القصيدة . يقول بروكس :

«ينبغي ألا ينظر إلى القصيدة على أنها «حزمة» من الأشياء التي تنصت في ذاتها بأنها «شعرية» . كما أنه لا ينبغي أن ينظر إليها - كما يفعل «الباحثون عن الرسائل» على أنها صندوق - مزخرف أو غير مزخرف - تحبس فيه «الحقيقة» . أو «الإحساس الرقيق» .

ومن المقطوع به أيضا أنه لا ينبغي النظر إلى القصيدة على أنها مجموعة من العناصر التي يتصل أحدها بالآخر عن طريق أسباب آلية كالبحر . والقافية . والفكرة . وما إليها . إذ تتضاف هذه العناصر مكونة القصيدة . كما تتضاف وحدات الأجر مكونة الخلق .

إن الأهمية - كل الأهمية - تنصب على الرابطة التي تربط عناصر القصيدة بعضها ببعض . وهي ليست رابطة آلية . ولكنها رابطة حسية وجوهرية . وإذا كان ولابد من مقارنة بناء القصيدة ببناء أمر حسي . فينبغي ألا تشبه ببناء الخلق . وإنما ببناء شيء أكثر حيوية وهو النبات .

(انظر : Brooks. Cleanth. Understanding Poetry. U.S.A., 1960. p. 16.

(١٥) انظر الفاش السابق . رقم ٣ .

(١٦) خلعت الإضافة إلى ياء المفكلم هنا . وفي الأبيات الثلاثة السابقة . نوعا من الخصوصية الشديدة التي تسوّغ الاختيار بين البدائل في هذا المقام . و«الاختيار بين البدائل» موضوع واسع من موضوعات الدراسة الأسلوبية . ويعول عليه في الوصول إلى دلالات بعيدا تقرب على عملية الاختيار هذه . ومادامت «البدائل الأخرى» هنا ممكنة - ولا يتصور مثلا أن الصيغة المستخدمة هنا هي الصيغة الوحيدة التي تحقق صحة الوزن - فإن الإضافة إلى ياء المفكلم تصبح في هذا الموضع مقصودة لذاتها . كما تصبح - بشكراها - محورا من المحاور التي يدور عليها القول . لأنها - دون غيرها - هي التي تلي بالغرض الشعري .

وانظر ما ذكره عبد السلام المسدي . في المرجع المشار إليه في الفاش رقم (١) . عن مصطلحات «الاستبدال» . و«العلاقات الاستبدالية» . و«محور التوزيع» ... الخ . ص ١٣٧/١٣٤ .

(١٧) أقصد بالتساوق وقوع مفردات المعجم الشعري والعبارات الشعرية . بعضها في سياق البعض الآخر على نحو متبادل . «فالمثنى» - هنا - يقع في سياق «الدرب» (والعكس صحيح) . و«الموعود» يقع في سياق «الدرب والمثنى» (والعكس صحيح) . و«الزمان والمكان» يقعان في سياق «الموعود» . والمثنى . والدرب . (والعكس صحيح) . وأقصد «بالاظهاد» أن الترتيب الذي جاءت عليه العبارة ترتيب مقنع . فالأساس هو «الدرب» . و«المثنى» جزء منه . و«الموعود» يقع عليه . و«المكان والزمان» إطار لكل ذلك . وأقصد «بالتقدم» أن هذا السياق المفرد دفع بالفعل الشعري في ذاته خطوة إلى الأمام . فأبان عن أجزاء شيء ما . وأسهم بذلك في تكوين الموقف الكلي . وأرهض - نتيجة لذلك كله - بالإنجاز الذي ستأخذه القصيدة .

(١٨) حقا إن كلمة «ملمس» هنا تقع مضافة إلى معنى مجرد هو «الأشواق» . ولكن ذلك لا يعكس أبدا على النتيجة التي يتوصل إليها . وهي الخروج بالصورة عن جو التجريد العام الذي كان ملاحظا في بداياتها . والميل بها نحو «التجسيد» . أو «التحقيق» . ويصدق هذا الكلام على عبارة «يبعث في» التي تأتي بعد . فعلى الرغم من أنها تعود إلى «بريق المقلتين» تبقى شاهدا على جو «التجسيد» الذي أشير إليه .

(١٩) هكذا أفهم عبارة «يشدني إليك» في موقعها هذا . وفي سياقها هذا . فهو يتجاوز معنى «يعذبني» إلى معنى «يولفني» . مما يقوى الإحساس بمعنى التقاء «الباحث» . و«المبحوث عنه» في نطاق واحد متين .

(٢٠) لم تستغف قراءتي كل الاحتمالات (والحق أنه لا نهاية لاحتمالات المعنى الشعري) . وقد أعطيت جل اهتمامي للمعجم . و«خاماته» . و«عويوط النسيج الشعري» . والتراكيب . وتلاحم الأجزاء . وما أسلستني له هذا العناصر من معاني شعرية . ويمكن أن تحصى القراءة إلى امتحان عناصر أخرى . مثل الطريقة التي اتبعت في تقسيم القصيدة إلى مقاطع . وتوزيع الأبيات الشعرية في هذه المقاطع - من «التاجين النكية» و«النوعية» . وتوزيع القوافي في نهايات الأبيات . وفي أثنائها . ودلالة كل ذلك . ومثل امتحان الكلمات والعبارات من «التاجين الصوتية» . والإيقاعية . ثم نوع البحر المستخدم . والإيقاع العام للقصيدة الذي يبدأ من الوحدات الأولية التي هي المقاطع داخل الكلمات . وينتهي بالتوازن العام للقصيدة . ويعني كل ذلك أن القراءة الفاحصة للقصيدة عالم بدون حدود . وأن كل ما يتوصل إليه في هذا الطريق صحيح مادام لا يرفضه منطق الأمور .

(٢١) انظر الفاش السابق . رقم ١٢ .

مكتبة مديبولي

ميدان طلعت حرب

القاهرة/ ت ٧٥٦٤٢١

يسرها أن تقدمه
لجمهور القراء :

كتب ومراجع عربية وأجنبية

جرائد وصحف ومجلات ودوريات

قواميس متنوعة

كتب للأطفال .. مصورة وملونة

شرائط كاسيت تعليمية وموسيقية

الأنساق



النسقية

كمال أبو ديب

منذ أن طرح الشكليون الروس مفهوم الانتظام بوصفه خصيصة أساسية مميزة للغة الشعر^(١)، ثم طور ياكوبسن مفهوم الأنساق باعتباره - ١ - خصيصة للغة الشعر - ٢ - الآلية الرئيسية لحلق ما سماه موكاروفسكي (Mukarovsky) - التاريفض الأمامي - Foregrounding^(٢) حاولت دراسات متعددة اكتشاف التجليات المختلفة للأنساق - مدعمة وجهة نظر ياكوبسن - أو محاولة الوصول بمفهومه إلى درجة اسمى من التشذيب والفاعلية النقدية عن طريق تحجيصه - وتطويره - فقد اتخذ ناقدان بارزان مثلاً - هما مايكل ريفاتير (Riffaterre)^(٣) وجوناثان كلور (Culler)^(٤) - مواقف مشككة من عمل ياكوبسن - بيد أن تشكيكهما لم يتجه إلى شرعية التصور أو إلى كون الأنساق خصيصة للغة الشعر - بقدر ما اتجه إلى التساؤل عن عملية عييز الأنساق ذاتها وعن المستوى الوظيفي للنسق - قال كلور - مثلاً - إن المهم ليس الوجود الموضوعي للنسق في القصيدة - بل كون الأنساق والتناظرات والفصلات (Categories) المكتشفة في القصيدة عامة - خصائص مميزة^(٥) فيها

- ٢ -

- ١ -

في دراسة سابقة^(٦) حاولت تطوير مفهوم للنسق لا يركز على شكله فقط - بل على طبيعته العلائقية أيضاً : أي على شكله وانحلاله في النص - واقترحت لهذه العملية طبيعة جدلية : فالنسق لا يمكن أن يكون ذا دور بنوي إلا من خلال شكله بما هو فاعلية تمايز - ثم انحلاله إذ ينتهي التمايز - والتمايز يعني نشوء علاقة بين X (المتمايز) و (اللامتمايز) أي أن النسق ينشأ من خلال المغايرة والانتظام : استمرار هذه المغايرة إلى نقطة معينة ثم انتهاءها - كما اقترحت أيضاً أن انحلال النسق يرافق عادة بحركة تغير جوهرية في نموبنية النص - وقد جلت الدراسات التي قمت بها سابقاً وجود ثلاثة أنماط رئيسية متميزة من الأنساق : النسق الثنائي - والنسق الثلاثي - والنسق الرباعي - كما جلت ظاهرة هامة هي طغيان النسق الثلاثي لا في الشعر وحده - بل في العمل الأدبي بشكل عام - وفي الفكر الإنساني نفسه : في الأسطورة - والحكاية الخرافية - والقصص - وفي التصورات الاجتماعية والنفسية والسياسية^(٧) - بيد أن الدراسات المشار إليها توقفت عند تمييز الظاهرة - دون أن تسعى إلى فهمها - واكتشاف دلالاتها - ووظيفتها في البنى التي تقع فيها - مشيرة إلى أن تحقيق مثل هذا الفهم مشروط بإنجاز عدد كبير من الدراسات الشاملة التي تتجاوز طاقات باحث واحد -

لا شك أن لوريفاتير وكلور وجهتي نظر تستحقان الاهتمام - إن لم يكن لقبول - على الأقل في تأكيد ضرورة البحث عن دلالة النسق وعلائقيته (إذ إن ملاحظات كلور الأخرى التي تعترض على وجهة نظر ياكوبسن باتت قولاً بأنه ليس هناك من نمط من التنظيم يعجز المرء عن إيجادها في أي قصيدة - أو إن التناظرات وضد - التناظرات يمكن أن توجد في أي مقطع نثري^(٨) - ملاحظات أدخل في باب الماشحة الفكرية - ولا يغير قبول أو رفضه في شيء من أهمية الاكتشاف الجوهرى لامتلاك لغة الشعر خصائص تنظيمية - وتناظرية - وتنسيقية صاغية - تشكل مكوناً أساسياً من مكونات الشعرية (يمييزها عن الاستخدامات الأخرى للغة) - ومع أن مناقشة أفكار ريفاتير وكلور ليست بين أغراض الدراسة الحاضرة - فإنه من الضروري أن يشار إلى أن تمييز الظاهرة بعد ذاته في الدراسات الإنسانية كما هو في العلوم - لا يقل أهمية عن تحليلها ووعي أبعادها الوظيفية^(٩) - ومن البديهي أن المرحلة الثانية مشروطة وجودها بالأولى : إذ يستحيل تحليل وظيفة ظاهرة لم يسبق لها أن ميزت - وخصصت وحددت تحديداً دقيقاً يصلح منطلقاً للدراسة الجادة -

أحاول . في الدراسة الحاضرة ١ - اكتشاف الأنساق المميزة في عدد من النصوص الشعرية الحديثة . ٢ - القيام بدراسة أولية لوظيفة الأنساق البنيوية : لا من حيث كونها دالة أو غير دالة وحسب . بل من حيث فاعليتها الكلية في البنية . ومن حيث علاقاتها . بالتحديد . بتنامي القصيدة ورؤياها الجوهرية . وإذا كان في العبارة الأخيرة « رؤياها الجوهرية » ما قد يبدو خارجا على طبيعة التحليل البنيوي أو « الفاعلية البنيوية »^(١١) كما وصفه رولان بارت في دراساته المبكرة^(١٢) . فإن العبارة مختارة هنا بعناية سعيا إلى تطوير التحليل البنيوي بحيث يعطى في النهاية إلى تحديد « الرؤيا الجوهرية » للعمل الأدبي ووضعها في سياق بنية الثقافة . في الوقت نفسه أود أن أشير إلى أن المصطلح « الرؤيا الجوهرية » لا يتطابق تماما مع مصطلح لوسيان جولدمان « رؤيا العالم »^(١٣) وإن كان يتشابه معه إلى حد بعيد . بيد أن التمييز بين المصطلحين . الآن . ليس ذا أهمية حاسمة .

قبل أن أبدأ باكتناه الأنساق ودورها البنيوي . قد يكون مجديا أن يقدم نموذجان شعريان يؤكدان لا الدور الجوهرى للنسق الثلاثي في تشكيل بنية القصيدة وحسب . بل كون البنية . أحيانا . وبنية تشكل النسق وانحلاله بصورة مطلقة : أى أن البنية تتطابق تطابقا كاملا مع حركة النسق . وبهذه الصورة يكون وجود النسق أبسط شكل بنيوي له . حيث يستحيل عمليا تكون البنية من تشكل النسق دون انحلاله .

في النصين التاليين لسعدى يوسف^(١٤) جلاء لما يقال هنا :

« كيف تغدو السماء
خطوة واحدة ؟
كيف تغدو الجذور
تاجنا ؟
كيف تغدو المدينة
جبالاً ؟
.....
.....
.....
في الجبال
في ظلام الجبال
تتمشى الأيائل »

(٢)

« بين يت يسورنى وسماء طليقة
كيف اختار بينى
بين صمقى وأغنى
كيف اختار همى
بين أحداقها والثياب
كيف أدخل
.....
.....
.....

تمتمة من شميم الصنوبر
همهمة من غصون الصنوبر
غمغمة في الظلام . »

إن كون البنية هنا . تحديدا . هي تشكل النسق وانحلاله . ليتأكد إذ نحاول أن ندمر النسق الثلاثي نخذف أى من عناصره المكونة . لنقرأ النص (S.1) بأحدى الطريقتين :

S.1.1 كيف تغدو السماء	S.1.2 كيف تغدو السماء
خطوة واحدة ؟	خطوة واحدة ؟
كيف تغدو المدينة	كيف تغدو المدينة
جبالاً	جبالاً
في الجبال	كيف تغدو الجذور
تتمشى الأيائل	تاجنا ؟

تمة بعد خفى للنص . لا على صعيد البنية الدلالية فقط . بل على صعيد عملية الانبناء (Structuration) دمر الآن في (S.1.1-2) أى أن عملية الانبناء مشروطة وجوديا بتشكيل النسق الثلاثي . بل إن هذا النزوع إلى النسق الثلاثي ليبدو . أولاً . في الفراغ المنقط الذى استخدمه الشاعر ليشغل المساحة الفاصلة بين حركتى القصيدة . فقد جاء الفراغ المنقط (بشكل واع ؟) نسقا ثلاثيا (ثلاثة أسطر من النقاط) . ويبدو . ثانياً . في الحركة المضادة التى تتلو انحلال النسق إذ تتشكل هي بدورها من ثلاث وحدات : مما يشعر بتأصل النسق الثلاثي في بنية الفكر الإنسانى والعمل الأدبي على حد سواء .

يفترض اكتشاف النسق تحديدا مبدئيا لشروط تكوينه . وسأكتفى هنا بالإحالة إلى تحديدي له في الدراسة المشار إليها سابقا^(١٥) . كما يفترض فهم النسق بالشكل الذى حدد به أعلاه تحليلا بنيويا لـ ١ - النص من حيث هو بنية مكتملة - ٢ - النسق - ٣ - علاقة النسق ببنية النص ورؤياه الجوهرية .

أتناول - في الدراسة الحاضرة - ثلاثة نصوص مبدئية . آملا أن أنتقل في دراسات مقبلة إلى نصوص أكثر تشبها وتعميدا . وبطل المهدف الأول اقتراح المنهج وتقديم النموذج دون محاولة إثارة كل ما يمكن أن يثار من أسئلة أو اكتناء كل ما يستحق الاكتناء من أبعاد . بشكل خاص . أتجنب في هذه المرحلة من الدراسة مناقشة أنساق الصورة الشعرية باستفاضة . لا إخمافا في إدراك جذريتها . أو إهمالا لها . بل إدراكا لطبيعتها المعقدة . ولضرورة حل عدد من المشكلات الأساسية قبل التعرض لها^(١٦) .

ثلاثة نصوص حديثة :

بدر شاكر السياب

غارسيا لوركا^(١)

في قلبه تنور
النار فيه تطعم الجوع
والماء من جحيمه يفور :
طوفانه يطهر الأرض من الشرور
ومقلته تنسجان من لظى شراع
تجمعان من مغازل المطر
خيوطه . ومن عيون تقدح الشرر
ومن ندى الأمهات ساعة الرضاع
ومن مدى تسيل منها لذة النمر
ومن مدى للقبالات تقطع السرر
ومن مدى الغزاة وهي تمضغ الشعاع
شراعه الندى كالقمر
شراعه القوى كالبحر
شراعه السريع مثل نحة البصر
شراعه الأخضر كالربيع
الأحمر الخضيب من نجع
كانه زورق طفل مرق الكتاب
بملا ما فيه . بالزوارق النهر .
كانه شراع كولبس في العباب
كانه القدر .

تبدأ القصيدة بصورة متوهجة . متفجرة (التنور في القلب) تتولد فاعليتها من حدة ثنائية ضدية أساسية : النار/الماء تُخلق بين طرفيها علاقات تكامل وتوحد وإخصاب . وتجاوز علاقات النقي التي تقوم بينهما عادة (الماء يطفى النار) . ويتم هذا التوحد بوصف التنور / القلب مصدراً لقوتين إيجابيتين : النار تطعم الجوع (عبر علاقة المجاورة المجازية : التنور يُخبز فيه بإشعال النار : النار تنضج الخبز . الجوع يأكلون الخبز) أو عبر العلاقة الأسطورية - (النار الأسطورية التي تحرق من أجل التجدد وفيض الحياة النقي) . أو عبر كليهما معا . والماء مفوراً يطهر الأرض (عبر العلاقة الأسطورية النابعة من ارتباط الطوفان بغسل الأرض من الإثم . وإعادة الطهارة إليها : الطوفان في الأساطير السومرية . وطوفان نوح في التوراة) . وتضع القصيدة . عبر هذه الأبعاد الأسطورية . وعبر التجدد والولادة . الفنان - الشاعر في سياق القوى المبدعة الخلافة وتجعله طاقة لا حدود لها على العطاء والتغيير وإعادة خلق العالم ماثحة إياه . من خلال علاقات السياق الذي تضعه فيه . طبيعة البطل الأسطوري . يصبح القلب . إذن . وهو الداخلي . مصدراً لقوتين فاضتين خارجيتين هما . في الواقع اليومي . قوتان ضديتان ألغى الآن تضادهما لتتحولا إلى مصدر فاعلية واحدة تدميرية . لكن تدميرها أسطوري . بمعنى أنه يخلق الحياة ولا يعدمها . وتتميز الصورة التي تنبع منها هذه الفاعلية بدرجة عالية من الحدة . والتوهج . والعنف والقدرة على تغيير الأشياء .



يتولد من الشيء وينبع منه :

في قلبه تنور — النار في التنور — والماء من
جسيم التنور يفور — الماء يشكل طوفانا —
الطوفان يطهر الأرض .

وبكتابة هذه الجملة بطريقة تشومسكي التشجيرية^(١٧) يبدو تعقيبها
وتشابه مكوناتها اللغوية . وتفرع البنية العميقة لها في بنية سطحية
تتداخل فيها العلاقات إلى درجة حادة (إذ يظهر أن ع س ١ تحدث في
CBA كما تحدث ع س ٥ في DC . وتندرج جميع العلاقات ضمن
العبارة (في قلبه) .

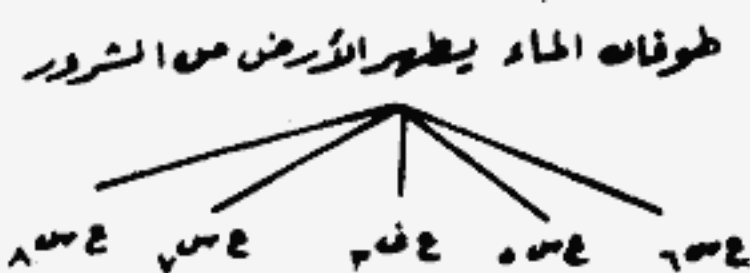
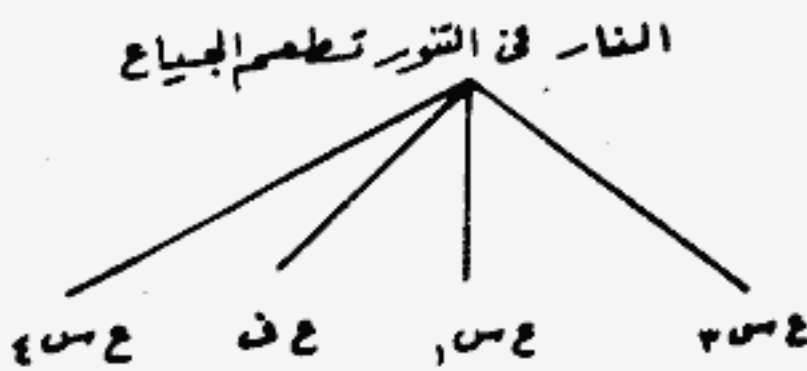
تتنامى القصيدة على هذا المحور الجوهري : محور التوحد بين
النقيضين النار والماء . بيد أنها تخضع لتحول داخلي بارز . يتمثل في
الانتقال من فاعلية العنف إلى فاعلية أقل حدة وأكثر هدوءاً . هي فاعلية
النسيج والتجميع . اللذين يبدآن في إطار الإبحار والمطر . قبل أن يتابعا
تنمية سباق التوهج والعنف والقدرة على العطاء .

وتنتقل القصيدة من الداخل إلى الخارج (قلبه مقلتاه)
ومن المفرد إلى المثنى . محتفظة بمحورها الجوهري . ذلك أن ما تنسجه
المقلتان هو شراع (مرتبط بالماء) لكنه لا ينسج من خيوط عادية . بل
من اللظى (المرتبط بالنار) . وتتنامى صورة الشراع على هذا المحور
نفسه . فالمقلتان تجمعان خيوط الشراع من مغازل المطر (الماء) ومن
عيون قدح الشرر (النار) . وتظل العلاقة بين النار / الماء علاقة
متوازنة . إذ توزع اللغة بينهما بدرجتين متعادلتين .

بيد أن القصيدة . تبدأ ، بعد فعل التجميع (تجمعان من مغازل
المطر) بعملية تجميع فعلية على صعيد بنيتها اللغوية . إذ تقحم مجموعة
من الصور التي تفقد النمو الداخلي على محور القصيدة الجوهري . ويختل
فيها التوازن بين النقيضين الماء / النار . لتطغى صوراً مرتبطة بالماء بالدرجة
الأولى . متجسدة في بنية لغوية تجميعية يبرز فيها دور حرف الجر « من »
الأساسي في عملية التجميع (من × ومن . . . الخ) . يرتجلى
طغيان المائية في المكونات (من ندى الأمهات ساعة الرضاع : الحليب
تحول للمائية) و (من مدى تسيل منها : السبولة مائية) و (من مدى
للقابلات تقطع السرر : سيلان الدم تحول لسيلان الماء) . ويختل دور
النار والنارية إلى درجة كاملة تقريباً . باستثناء بروزها في تحول لها صاحب
هو صورة الشعاع : (من مدى تمضغ الشعاع) . بيد أن النارية هنا لم
تعد مرتبطة بفاعلية تدميرية خلاقية . بل أصبحت مرتبطة بالمفعولية
(فالشعاع ضحية للمدى) . ويتخلل سلسلة التراكمات نمو داخلي
لخطين : سيلان الدم (من مدى يسيل / للقابلات / شراعه الأحمر من
نجيع) ثم صورة الندى والرضاع مستمرا عبر تقطيع السرر . ثم إلى
الحركة الثانية من القصيدة في صورة الطفل . ويلعب هذا التنامي دوراً
توسيطياً . إذ ينقل حركة القصيدة من العنف الحاد إلى درجة أدنى من
العنف . ومن النارية / المائية إلى طغيان المائية الذي سيستمر في الحركة
الأخيرة ليصبح سيادة مطلقة للمائية .

بعد الحركة التجميعية المرتبطة بالعناصر التي نسجت منها خيوط
الشراع والتنامي التوسطي الذي يتخللها - والتي تتمحور جزئياً حول محور
القصيدة الجوهري لكنها تنفك عنه متجهة إلى تأكيد صورة الماء - يعود
الشراع إلى البروز . مكتملاً . قوياً . طاغياً . ويتجلى في أول صورة له
مرتبطاً بالماء (شراعه الندى) محولاً ما يقرب إليه إلى عنصر مائي أيضاً
(القصر الذي لا يرتبط بالنداءة يصبح هنا ندياً) . ولكنه يمتلك
خصائص ضدية : فهو ندى كالقصر / قوى كالحجر . وهو جامد كالحجر
/ سريع كلمحة البصر . وهو أخضر كالأربع / أحمر خضيب من نجيع .

بيد أن الخصيصة الأساسية لعلاقات الثنائيات الضدية هنا هي أنها
تبقى معزولة مستقلة . لا تخضع لعملية التوحيد الحادة المتفجرة التي
خضعت لها الثنائية الضدية النار / الماء في الحركة الأولى . وتتجسد هذه
الانعزالية في البنى اللغوية التي تسبك فيها الثنائيات في كل من الموضعين .
في الحركة الأولى تشكلت بنية لغوية متشابكة توليدية : أي أن الشيء فيها



أما في صورة الشراع فإن الثنائيات تتجسد في بني متوازية : كل جملة ترصد خصيصة محددة ثم تأتي جملة موازية لها لترصد الخصيصة المضادة . ولا تتربط الجملتان لغوياً حتى بأداة العطف . أبسط مؤشرات الترابط :

شراعه الندى كالقمر

شراعه القوى كالخجر

شراعه السريع

شراعه الأخضر كالربيع

الأحمر الخضب من نجيع

أى أن ثمة بنية عسيقة واحدة متكررة في بني سطحية متوازية وتولد هذه الخصيصة طبيعة تراكمية صرفاً للثنائيات الضدية تمنعها من التنامي والتفجر بالتوهج والحدة والعنف التى تنامي بها الثنائيات في الحركة الأولى . من جهة أخرى . كانت الثنائيات في الحركة الأولى قد توحدت على صعيد فاعليتها التدميرية الخلاقة : أما هنا فإن الخصائص الضدية للشراع لا تتوحد على صعيد فاعليتها إطلاقاً بل تظل صفات مستقلة . ولذلك يأتي الشراع عارياً من الفاعلية الخلاقة . جامداً رغم وصفه بالسرعة . معزولاً عن سياق التغيير والعطاء والصراع . ورغم وصفه بأنه أحمر خضيب من نجيع .

وإذ تبلور صورة الشراع في هذا الإطار المتفتت . الذى تنعزل فيه الأشياء . وتكتسب طبيعة تراكمية . لامتناهية . تتولد صورة جديدة له في إطار التفرق وتكاثر العددي الصرف . وتقلص صورته من شراع إلى زورق طفل (زورق طفل مرق الكتاب ليملاً بالنهر بالزوارق) . ثم يكتسب الشراع تجسده النهائي في إطار الالتباس الدلالي والرمزي . بعد أن كان محدد الدلالة . إذ يربط بشراع كولبس في العباب (مغامراً مكتشفاً لكنه في الوقت نفسه ضحية للجة الزاخرة) وبالقدر (بتجريدته . وذهنه . لكننا بطغيانه وبسلطته التى لا ترد في الوقت نفسه) . وخلال ذلك كله يتبلور الشراع في إطار وحدانية البعد . مرتبطاً بالماء . عارياً بشكل مطلق عن النار .

هكذا تنامي القصيدة من حركتها الأولى حيث تتفجر الصورة بتوهج وعنف حادين . عبر توحيد فاعلية المتضادات (النار والماء) . إلى حركة وسيطة تبدأ فيها صورة النار بالانحسار بينما تطفئ صورة الماء . وتشحب فاعلية التوحد بين المتضادات . ثم إلى حركة نهائية تختفي منها صورة النار وتحتلها صورة الماء بشكل مطلق . وتخلو من فاعلية التوحد بين المتضادات خلواً كلياً . أى أن القصيدة تنتقل من الفعل إلى الملافعل . من القوة إلى الضعف . من الشجر إلى الانسياب . من النار / الماء إلى الماء . من انحسارية الحادة (التنور) إلى التجريدية (القدر) . ومن الداخل (قلبه) إلى الخارج (شراع كولبس في العباب . القدر) . ويتم هذه التحولات . جذرياً . عبر فاعلية أساسية في بنية القصيدة هي التنسيق وخلق الأنساق . كما سأحاول أن أظهر في فقرة قادمة .

تشكل الحركة الأولى . كما أظهرت الفقرة السابقة . حركة تفجر وتوهج وعنف مدمر خلاق . وتبلور هذه الخصائص في المكونات اللغوية الدلالية . في الرموز التى تولدها القصيدة . وفي التركيب التوالدي المتشابك اللاتب للبنية اللغوية . بيد أن هذه الحركة تفصح عن خصيصة أخرى تقف نقبضاً للتفجر والتوهج والعنف . وتؤدي إلى خلق بنية منفصمة داخلياً موزعة باتجاهين : تتمثل في سيطرة الجملة الاسمية على الحركة وتولد رموز التفجر والعنف منها . ولا تبدو ثمة من حاجة للتدليل على الاختلاف الجوهرى في الخصائص الأسلوبية والتعبيرية بين الجملة الفعلية والجملة الاسمية . بين حركة الفعل وزمنيته وسكونية الاسم ولا زمنيته . فذلك مبدأ مؤسس في الدراسات الأسلوبية والتقديرية ابتداء من أرسطو . ويبدو جلياً أن انبثاق الحركة الأولى في القصيدة من سلسلة من الجمل الاسمية . أو بالأحرى . من جملة إسمية واحدة (على صعيد البنية العميقة) تنفرغ إلى سلسلة من الجمل الاسمية المنضوية (Subordinate) بمنح الحركة صلابة وسكونية ولا زمنية نصطدم مع الطبيعة المتفجرة للمكونات الأساسية لهذه الحركة (التنور . النار . الماء . الجحيم . الطوفان) . ويعنى هذا التصادم كون الأفعال في الجمل الفرعية أفعالاً منضوية أيضاً . أى أنها خاضعة لفاعلية الأسماء . وهذه الصفة . تنقسم القصيدة . في هذه الحركة منها . إلى فاعليتين : فاعلية التفجر والعنف والاندفاع . وفاعلية السكونية والتجمد والصلابة . ويتأكد هذا الانقسام بتحليل البنية الإيقاعية للحركة . إذ تنبع هذه البنية من علاقات الوحدات الإيقاعية^(١٨) (٢١١) = مستفععلن (٢٢) متفععلن ثم (١٢) فعول . مع حدوث واحد لـ (١٢١) = مفعول . وتطفئ فيها وحدة أخيرة في كل بيت تنتهى بحرف مدّ متلو بساكن (أى بتقطع زائد الطول) . ويخلو التحليل أن البيت الأول يتألف من مستفععلن مفعول (٢١١ ١١١) أى من وحدتين إيقاعيتين تطفئ عليهما المقاطع الطويلة . وفي طغيانها توليد للسكونية والصلابة . فيما يخلق المستوى الدلالي صورة نارية متفجرة متوهجة . ويستمر هذا التوزع في الحركة . بين ما تجسده البنية الإيقاعية وما تجسده الصور والمكونات الدلالية . في الأبيات التالية . إذ تشكل الوحدات الإيقاعية كما يلي :

٢١١	٢١١	٢١٢
٢١١	٢٢	٢١٢
٢١١	٢٢	٣١
٢٢	٢٢	٢٢
٢٢	٢٢	(٢٢)

ويلاحظ هنا أن (٢١١) تطفئ بشكل كلى على البنية الإيقاعية . متمثلة في كل موضع يرد فيه الاسم وفي موقع الفعل (تظلم) ولا ترد (٢٢) الأكثر حركية وحدة إلا في موضعين هما حيث ترد (جحيمه) و (بظهر) .

وتتألف هذه البنية الإيقاعية مع صورة التنور وتضجر الماء والنار من جحيمه . وتنتهى ببداية فاعلية المقاتلين اللتين تنسجان الشراع . إذ تطفى (٢٢) بشكل مطلق . كما تنتهى القافية المشكلة من حرف مد متبوع بساكن لتبدأ قافية أكثر حدة وذات حركة قاطعة هي (المطر . الشرر . الغمر . السرر) .

ثمة ، إذن ، توتر داخلي في بنية الحركة الأولى من القصيدة : تؤثر ينبع من المفارقة الضدية الحادة بين المضمون التصوري والحقول الدلالية التي تمتلكها المكونات اللغوية في الحركة . وبين البنية اللغوية التي تنسكب فيها هذه التصورات والحقول . الأولى تخلق بُعد التفجر والتدفق والاندفاع ، والثانية تخلق بعد السكونية والتجمد والإعاقاة .

وتنتشر خصائص الحركة الأولى ، كما يحدث في الشعر بشكل عام فيما يبدو . عبر القصيدة بأكملها مولدة فيها التوتر الحاد بين الفاعليتين المذكورتين أعلاه . ولعل أسمى ما يجسد هذا التوتر أن يكون الأناسق المشكلة في بنية القصيدة والتي سأبدأ بمناقشتها بعد قليل .

٣ - ١ - ٦

تتنامى القصيدة . على صعيد آخر . من مادية المكونات اللغوية المتفجرة التي تمارس فاعلية التطهير والإطعام . أى فاعلية ترتبط بالآخر عبر حس المشاركة والانخراط في العالم . إلى حركة وسيطة تبدأ فيها الطبيعة المادية المحسوسة للأشياء بالشحوب نسبياً وتنتج فيها الصور التابعة من الطبيعة بالصور التابعة من العالم الإنساني . مكتسبة بعداً جالياً ناعماً إلى حد ما « تجمعان من مغازل المطر خبوطه » أو بعداً فوقياً . وتبدأ بالانفصام عن ثقل مادية الأشياء والانخراط في العالم بصورة مباشرة لتتحرك على صعيد التعبير الخيالي التجريدي نسبياً . ويتجلى هذا المستوى من تنامي القصيدة في صورة « مدى الغزاة » التي تجسد فاعليتها التدميرية لا بمحسوسة الصور في الحركة الأولى وكثافتها المادية (النار تطعم الجباج . الماء من جحيمه يفور يظهر الأرض) . بل في لغة فوقية . فمدى الغزاة لا تبقر البطون أو تحترق الرقاب ، أو تطعن الأجساد . مثلاً . بل « تمضغ الشعاع » . وتشع الصورة داخلياً بدلالات ضدية باتجاه « النار فيه تطعم الجباج » و « ثدى الأمهات ساعة الرضاع » و « لذة الغر » (ذلك أن الصور الأربع صور ترتبط بالقلم بحركات تابعة من عملية تناول الطعام) لكنها رغم ذلك أقل مادية ومحسوسة بكثير من الصور السابقة . لأنها تنسب فاعلية المضغ الآن إلى ما لا يقع في سياق المضغ (المدى) عن طريق علاقة المجاورة وعبر سلسلة معقدة من العمليات الذهنية (المدى تذبح : المذبوح يؤكل . الأكل مضغ) وبشكل خاص لأن المضغ أيضاً لا يقع في سياق عملية تناول الطعام (وهو هنا الشعاع) . وبكل هذه الصفات تفقد الصورة كثافة الطبيعة الحسية للصور السابقة وتحرك على محور ذهني أقرب إلى التجريد منه إلى لغة الحس . ويستمر هذا التنامي باتجاه التجريدي . باتجاه ما هو أقل كثافة ومادية ومحسوسة وتوهجاً . في صورة الشراع الذي يربط بموجودين : أحدهما علوي . أثري . رغم ماديته (القمر) . - انشعاع يتسميان إلى حقل دلالي واحد . والآخر مادي أرضي لكنه جامد ميت (الحجر) . ثم يزداد شحوب الطبيعة المادية والتوهج للشراع إذ يربط بحركة برهية خاطفة عارية تقريباً من الكثافة الحسية (مثل لحة البصر) . ولا نعوض صور « الربيع » و « النجيع » عن فقدان الثقل المادي تعويضاً ملموساً ثم يكتمل فقدان

الكثافة المادية يربط الشراع بالزوارق الورقية الممزقة من كتاب . ويربطه بالصورة الضبابية الغائمة لشراع كولمبس في العباب . وأخيراً . بنقله إلى مستوى مطلق من التجريدية . وفقدان الكثافة المادية . عن طريق ربطه بالقدر . وينبغي أن يؤكد . في هذه المرحلة . أن الصور التي يتجلى فيها الشراع صور معزولة منفصلة عن التجربة الإنسانية الحارة المتوهجة . ويبدو الشراع من خلالها معزولاً بشكل خاص عن المشاركة والانخراط في العالم . إذ ينتفى في هذه الحركة وجود الآخر الإنساني الذي جاءت فاعلية النار . كما جاءت فاعلية الماء . من أجله في الحركة المعركة الأولى من القصيدة . وحيث يبرز الإنساني (الطفل) فإنه يبرز في دور جديد . دور منظر (Subordinate) لا طرفاً في عملية المشاركة التي يتفجر التصور الأساسي في الحركة الأولى من القصيدة باتجاه تعميقها .

٤ - ١ - ٦

أشرت قبل قليل إلى تبلور التصور الجوهرى في الحركة الأولى من القصيدة في بنية الجملة الاسمية . وإلى كون الفعل منصوباً بالنسبة للاسم . وتستحق هذه الظاهرة تقصيأً أعمق . لأنها تشكل أحد مستويات النمو في القصيدة .

تبدأ الأفعال بالطغيان في الحركة الأولى ابتداء من « مقلتاه تنسجان » . وتكتسب بنية الجمل طابعاً فعلياً طاعياً . إذ لا تخلق إلا واحدة منها من الفعل (من ثدى الأمهات ساعة الرضاع) ويتشكل تكاثف للأفعال في صورة خيوط الشراع . بيد أن جميع الأفعال المرتبطة بالخيوط تأتي بحكومة [بانغنى الذى يقصده تشومسكى بـ (Govern)] بحرف الجر من + اسم مجرور + صفة (هي الفعل وجملته) .

ويبدو بجلاء أن الأفعال في هذا الحيز من القصيدة أقل قدرة على تجسيد الفاعلية ومركزية الفعل مما هي عليه في صورة التنور . حيث يمثل الفعل فاعلية حقيقية لأحد المكونين الأساسيين للقرى المتفجرة من التنور « النار تطعم . الماء يفور . الطوفان يظهر » .

أى أن القصيدة تنجح من حركة يتأكد فيها دور الفعل في إطار الجملة الاسمية نسبياً إلى حركة يشحب فيها دور الفعل ويصبح انضوائياً . (فيما تبقى الأسماء والجمل الاسمية طاعية على الحركة) ثم تنجح في الحركة الثانية (بروز الشراع من جديد) إلى اختفاء شبه كلى للفعل وسيطرة الأسماء والصفات على صورة الشراع سيطرة مطلقة .

يبدو . إذن أن القصيدة لا تسمح للفعل والجملة الفعلية بالتطور إلى حركة كاملة . تدفقه بل تبيل إلى تقايص دورهما وإلى الانحسار من مستوى الفعلية والفاعلية إلى مستوى الاسمية . وينشأ من ذلك توتر . أو مفارقة ضدية أساسية . بين التصور الأساسى للقصيدة وبين نمو البنية اللغوية التي تحاول تجسيد هذا التصور : أى أن لغة القصيدة تصبغ فاعلية تقليص . لا تعميق وتكثيف . للتصور المتفجر في حركتها الأولى . أو لرؤياها الجوهرية . رؤيا التفجر الذي يصهر الأضداد (النار . الماء) إلى مكونات تتكامل فاعليتها الإحصائية الخلاقة لتغير العالم وتقتله قتلاً أسطورياً يؤدي إلى بعثه النقي . وتتأكد . بتحليل هذا المستوى من نمو القصيدة . الخصيصة الأساسية فيها التي برزت من خلال تحليل المستويات الأخرى لها حتى الآن .

٦ - ١ - ٥

تنقسم الأنساق المشكّلة في القصيدة إلى ثلاثة أنماط أساسية : ١ - النسق المشكّل من الجملة الاسمية . ٢ - النسق المشكّل من شبه الجملة (حرف الجر +) النسق المشكّل من الجملة الاسمية البادئة بكأن (كأن +) .

ويطغى النسق الأول على الحركة الأولى من القصيدة التي تتجسد فيها صورة التوهج . والعنف . والحدة : أي أن التصورات الأساسية المتفجرة تتموضع . لغوياً . في أنساق للجملة الاسمية سمتها الأساسية الصلابة . والثبات . ومقاومة الحركة الحادة :

في قلبه تنور

١ النار فيه تطعم الجياع

٢ والماء من جحيمه يفور :

٣ طوفانه يطهر الأرض من الشرور

ومقلناه تنسجان

وما يكاد النسق الثلاثي المشكّل من الجملة الاسمية يكتمل حتى ينحلّ مولداً حركة تغير بارزة في تنامي القصيدة هي لحظة الانتقال إلى النسج والتجميع . بدلا من أفعال العنف والاجتياح . وسرعان ما يبدأ نسق جديد بالتشكل . نابعاً من تكرار الفعلية (تنسجان - تجمعان) لينتهي بسرعة ثم يطغى نسق تراكمي يتأسس على حرف الجر وملحقاته : ومن الشيق أن (من) المؤشر الأساسي للتراكم . تبدأ ضمن النسق الفعلي السابق لتستمر في النسق الجديد طاغية طغيانا كاملا : تنسجان من لظى شرع

١ تجمعان من مغازل المطر

خيوطه

٢ ومن عيون +

٣ ومن ثدى +

٤ ومن مدى +

٥ ومن مدى +

٦ ومن مدى +

ويبلغ تشكّل النسق درجة عالية من التعقيد هنا . إذ إن (من) تولد أنساقاً منضوية ضمن النسق الرئيسي (من مدى نسق رباعي ينضوي ضمن نسق من + الأساسي وهو نسق سداسي) بالإضافة إلى كون من قبل بدأ النسق الرئيسي قد دخلت في تركيب الجملتين اللتين سبقتا بدء تشكّل النسق الرئيسي (من الشرور : من لظى) . ولطغيان هذا النسق التراكمي في مركز القصيدة تأثير جوهري على حركة القصيدة وتنميتها . كما سيشار بعد قليل .

بعد اكتمال النسق السداسي . يبدأ نسق جديد رباعي مؤسسا على لفظة (الشرع) التي كانت قد وردت لدى بدء تشكّل النسق

السداسي) . ويتشكل النسق الجديد أيضا من الجملة الاسمية . بصوره تكرارية للبنى المتوازية . كما ذكر في فقرة سابقة :

شرعه الندى +

شرعه القوى +

شرعه السريع +

شرعه الأخضر +

الأحمر +

وما يكاد النسق الرباعي ينحل حتى يتشكل نسق ثلاثي جديد مؤسس على التشبيه . أي أنه ينضوي ضمن النسق السابق المؤلف من (شرعه) :

كانه زورق طفل +

كانه شرع +

كانه +

هكذا تكون بنية القصيدة بأكملها وليدة تشكّل سلسلة من الأنساق . دون أن يكون بينها فضاءات للحركة الحرة اللامنسقة . أي أن هذه البنية . مهما بلغت حدة التوهج والتفجر الكامنين فيها . تنجس إلى مقاومة الحركة المتوهجة وتقليص التفجر وكبحه . وإلى لجم الحركة بثبات البنى بدلا من تنمية الحركة وتطويرها وتعميقها بحيث تصل ذروة من التفجر . ويزداد تأثير كبح الحركة بامتناع تشكّل أنساق فعلية . باستثناء النسق الفعلي الثاني في (تنسجان - تجمعان) . بيد أن طبيعة الفعلين هنا أميل إلى الهدوء والثبات ولذلك فإن النسق الفعلي لا يكتسب طبيعة متفجرة حيوية على الإطلاق . أما الأفعال الأخرى - بشكل خاص في الحركة الأولى - فإنها منضوية ضمن بنية الجملة الاسمية . ورغم أنها تكاد تشكل نسقا فعليا (تطعم . يفور يطهر) فإن انضواءها ضمن بنية للجملة الاسمية يعيق بلورتها لحركات حادة وتنميتها . خالفا نوترا بارزا بين فاعلية الحركة العنيفة وبين البنية المجردة للجمل التي تحاول هذه الفاعلية أن تتجسد من خلالها .

في ضوء ما سبق . يمكن تحديد فاعلية الأنساق المشكّلة في القصيدة بنقطين :

(أ) تعميق خصائص البنية اللغوية . والإفصاح عنها .

(ب) كبح الحركة المتفجرة من التصورات الأساسية للقصيدة وإعاقة تناميها .

فالأنساق . إذن ذات فاعلية تقليصية . معوقة . تتخذ مسارا مضادا لمسار الذي تبدأ بلورته التصورات الأساسية للقصيدة . وإذا يلاحظ أن النسقين انضائين في النص هما نسق رباعي ونسق سداسي . وأن النسق الثاني الوحيد هو نسق فعلي . ثم إن النسق الثلاثي يتشكل مرة واحدة في خاتمة القصيدة . تفتح أمام البحث مجالات جديدة تتعلق بالعلاقة بين طبيعة النسق المشكّل ووظيفته : هل تؤدي الأنساق المختلفة وظائف مختلفة في بنية النص ؟ إن هذه الإمكانية من التعقيد بحيث تستحق دراسة متقنية مستقلة لا مجال لمحاولة القيام بها الآن .

في التحليل السابق للأنساق . حدد النسق . ضمناً . بأنه ظاهرة تركيبية تنبع من التكرار وتؤدي إلى تميز بارز بين اللغة المنسقة واللغة الحرة . لكن النسق يمكن أن يحدد على صعيد آخر بأنه الانتظام في التعامل مع المكون اللغوي المفرد في وجوده ضمن علاقات تركيبية متغيرة . بهذا التحديد يمكن . مثلاً . أن يدرس تأنيث الأفعال في النص باعتباره ظاهرة خلق لنسق يطغى على النسق المضاد وهو تذكر الأفعال . ويتمثل نمط النسق في الجدول التالي : -

الفعل مؤنثا	الفعل مذكرا
تطعم	يفطر
تنسجيات	يطهر
تجمعات	
تقدح	
تسيل	
تقطع	
تمضغ	

وتتوزع القصيدة . من خلال هذين النسقين . بين عالم فاعلية المؤنث . وهو عالم ضدى (الذي تطعم الخبز . عيده نسجيات الشراع . خيوط الشراع جميعها وليدة فاعليات مؤنثة) وعالم فاعلية المذكر وهو عالم وحيد البعد (الماء يظهر من الشرور . الشراع ذو ملامح إنجابية صرف) والعالم الأول هو عالم الفاعلية الحادة التابعة من توحيد المتضادات . أما العالم الثاني فإنه إلى حد بعيد عالم سرسالي تابع من فاعلية لاضدية . وبين عالم الفعل وعالم النصفة . فحركة القصيدة تنبع من الفعل إلى النصفة . من الحيوية والتدفق والتفتجر إلى السكونية واللامسية والثبات . من الحدة التابعة من توحيد المتضادات إلى الأسرالية النبعة من ضيق وحدانية البعد .

وتجسد هذا المستوى من بنية القصيدة رؤى جوهرية دالة على تجسد فيها على مستويات الأخرى . كما يظهر تحليل الأنساق والتفكير الأخرى سابق .

على صعيد آخر تبدت القصيدة من صورة النثر ماء في الداخل (في قلبه) وتنبه بصورة الشراع (الذي نسجه مقننه) في الخارج . وتبدت بصورة المادى المتفتجر (التنور) وتنبه باخود المالحدد . كما تبدت بالتشكل في إطار الأفعال . تتحرك بشكل ضاع إلى الأسماء . يلاحظ أن الحركة الأولى (الآيات ١ - ١١) تبرز فيها الأفعال رغم ضيق الأسماء . أما الحركة الثانية فإنها تتألف من أسماء فقط باستثناء فعلين (الرفان ٦ . ٨ مثالان ورود البضائر . وهي أسماء أصلا) ٦ - ١ - ٧

تنبع أزمة القصيدة من كونها عجزت عن أن تتشكل في إطار رؤى ضدية للوجود الإنساني . للذات في علاقتها بالوجود . كما أن تبلغ هذه الرؤيا درجة من التوتر الحاد فتفجر . إذ تتحلل ضديتها في ذروة نحو القصيدة - شرارة التكون الكلى الذي تجسد فيه فاعليتها في الوجود . لقد بدأت القصيدة بالتشكل في إطار هذه الرؤيا (التنور مصدر النار والماء : انعطاف المغذى والقيضان المظهر) لكنها . في حركة تناميها . وصلت نقطة انكسار بانحاء وحدانية في البعد طاغية . ولقد عمق أزمة القصيدة تجسد هذه الوحدانية في أنساق فور ثلاثية تنبع من جملة لغوية واحدة موصلة حركة القصيدة إلى نقطة تراكمية . فقدت فيها خيوط حركتها الاحتمالية الأولى وتحولت إلى سلسلة من الأوصاف (أى الثباتات) التي انتهت بصورة تمزيق وتفتت قبل أن تستعيد شيئا من كثافة دلالاتها متجسدة في نسق ثلاثي . في صورة شراع كوليس في العباب وتجسد الشراع بربطه بالقدر .

ولعل من الشيق أن مفصل حركة القصيدة الحقيقي . أى الحيز الذي تبرز فيه الخيوط المنسوجة من سلسلة العناصر الضدية تم تثقل عليه القصيدة إلى صورة الشراع المكتمل . يمثل حركة احتزاز متكررة وتمزيق وتقطيع : الأفعال المرتبطة بـ «مدى» .

أى أن ثمة تماكنا مطلقاً بين المستوى التصوري لحركة القصيدة وبين عملية انبثاها : ثمة انقطاع في نمو القصيدة . وحركة انكسار . يتجسدان على محوري تصور الذات المتناولة والتجسد اللغوي للقصيدة بما هي بنية فيزيائية مغلقة . وفي هذه العلاقة الأساسية بين المحورين . وفي تنامي القصيدة ووصولها إلى أزماتها الداخلية . تلعب الأنساق وعملية التنسيق دوراً جوهرياً هو الذى يمنح القصيدة شخصيتها وبنيتها المتميزة .

كذلك يتميز على أساس التحديد نفسه . نسق التعامل مع النصفة . ويتجلى فور الانحياز إلى تسجيل هذا النمط من النسق أن الصفات المباشرة (أى التي تتمثل في كلمات مفردة في مقابل النصفة الكامنة في جملة) تنعدم في حركة القصيدة الأولى . أى في كل ما ينبع من صورة التنور وما يكون فاعله الذات - المحور (مقلاته) . لكنها تطغى في الحركة الثانية . كما يخلو الجدول التالي : -

الحركة الأولى : الذات المحور	الحركة الثانية : الشراع
صفة تنور جملة (النافع)	الندى
... الشرور	القوى
صفة شراع جملة (تجمعات ... الشعاع)	السريع
	الأخضر
	الدهر
	الخصيب
	صفة طفل جملة (مزج الكتاب)

والتوهج والاندفاع . وتلجسها . محولة إياها إلى سكونية طاغية . وهي التي تكشف الطبيعة التراكمية لحركة نسج الشراع ولطبيعة الشراع . وبالتالي انعدام القوى الخبوية (الديناميكية) القادرة على تغيير العالم من خلاله .

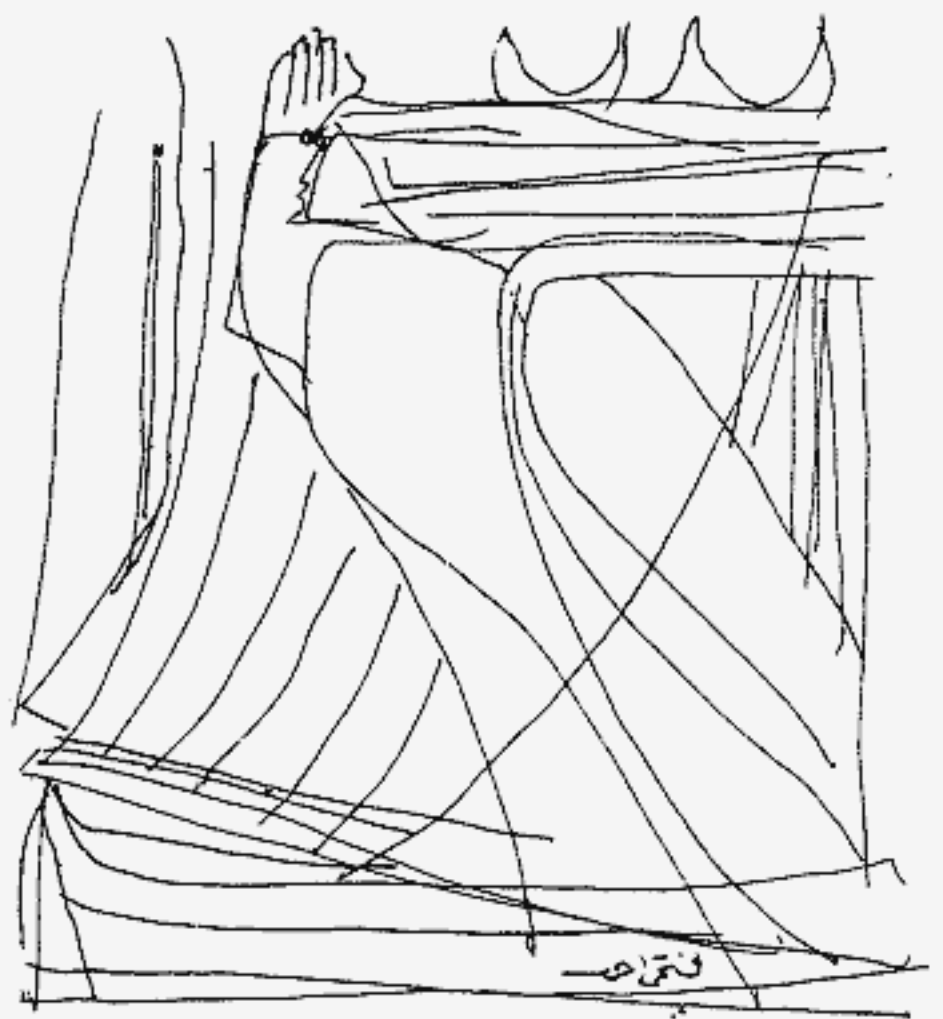
تتبع رؤيا القصيدة الجوهرية . بالخصائص التي حددتها الدراسة . من رؤيا للعالم محددة بعبارة لوسيان جولدمان . فهي ليست معاينة لذات فردية وحسب . بل للنمط . للشاعر . للشعر ودوره في تغيير العالم . ويبدو أن هذه الرؤيا تنتمي إلى عالم فئة محددة في بنية الثقافة العربية . هي فئة المثقفين الذين ينتمون إلى النورجوازية الصغيرة . وتستقي من موقع هذه الفئة التي بشرت بتغيير الشعر : في طبيعته ووظيفته . ناقلة إياه من مجال فاعلياته التقليدية . إلى مجال جديد يلعب فيه دور المنقذ . المخلص بالبطل الذي يغير العالم . يحرقه حرقاً أسطورياً من أجل أن يخلقه نقياً جديداً خصباً (ومن هنا طغيان أساطير كالفينيق والعنقاء . وأساطير الموت والبعث : تموز وأدونيس إلخ) وعبر عملية تحول جذرية توحد دور الشاعر - الشعر بدور البطل - الفرد . وأصبح هذا البطل المهدي المنتظر الذي سيبدأ عملية الخلق بعد إحراق العالم أو إغراقه بالنظوفان . ولقد انتمى شعراء هذه الفئة سياسياً إلى تجمعات أو أحزاب تدعو إلى مبادئ وحركات ثورية . إلى عدالة اجتماعية جديدة تطعم الجوع وتطهر الأرض من الآثم .

بيد أن هذه الرؤيا كانت منشروخة في أعماقها بإدراك حاد لاستحالة عملية التغيير والاستحالة ممارسة البطل (الفرد . الشاعر) لدور المنقذ . أي أنها كانت . جوهرية . رؤيا مأساوية تحمل في جذورها تناقضاتها الحادة العميقة وتناقضات العالم الذي فيه تبلورت . ولذلك فقد كانت تنهى . في قصائدها تنتمي إلى هذه الفترة . بتبشيرية ساذجة أحياناً . تأتي بصفة إنصافية في القصيدة . غير نابعة من منطقها الداخلي (قصيدة السياب «مدينة بلا مطر» مثل متميز . وشعر خليل حاوي في نهر الروماد مثل آخر) وتنهى . في قصائدها أخرى . بانبياء مأساوي تفجعي . بإجهاض الرؤيا (قصيدة السياب «مدينة السندباد» مثل ممتاز . وقصيدة حاوي «لعازر ١٩٦٢ مثل آخر) .

وإذا كانت محاولة تجسيد العلاقة بين بنية القصيدة ورؤيا العالم تبدو الآن مبدئية لأنها تستند إلى نص واحد فما يفترض لوسيان جولدمان أن مثل هذه المحاولة يجب أن تناول البنى الدالة في عمل الشاعر كله ^(١١) . أو في أعمال المرحلة كلها . فإنها يمكن أن تدعمه بعدد كبير من النصوص . بين أبرزها النصوص التي ذكرت قبل قليل . لكن أبرز ما يدعمها هو الانقلاب الجذري في لغة الشعر . والتحول عن بنية القصيدة - الأسطورة الذي طرأ على الشعر العربي في أواخر الستينيات وبشكل خاص بعد ١٩٦٧ . إذ طغت هجة المرائي والبيكائيات . مفصحة عن المستوى الذي اقترحت أنه كان ضسبياً (لاوعياً ؟) في شعر المرحلة السابقة . (لكنه كان حاضراً باستمرار حضوراً بارزاً لا تخفيه التصورات المتوهجة) وفي القصيدة المدروسة للسياب الآن . ودافعة إياه للانفتاح إلى السطح ليغير القصيدة . ويتحول إلى المنظور الفعلي الذي تنامت فيه رؤيا جديدة للعالم لدى الطبقة نفسها من الشعراء (البياني) وتحولات شعره مثل بارز) ولدى الجيل اللاحق منهم بيد أن هذه الأطروحة تستحق بحثاً خاصاً . ويحسن ألا يتابع طرحها بهذه الصورة المبدئية الآن .

تشكل القصيدة إذن ثنائية ضدية طرفاها التصور الجوهرى للذات المعانية . والبنية اللغوية التي يتجسد فيها هذا التصور . وإذا فصح الآن عن الذات المعانية . (التي أشير إليها باقتضاب في الحركة الأولى) وهي غارسيا لوركا : الشاعر بطلاً (أو الفنان بطلاً) . يمكن تجسيد أزمة القصيدة ضمن معضيات الرؤيا الجوهرية التي تبلورها للشاعر (لشعر . للفن) من حيث هو فاعلية في العالم . ويحسن هذه المعضيات . تبدو القصيدة مشروخة بمفارقة ضدية أساسية : ذلك أن الرؤيا الواعية (وأنا أستخدم مصطلح النوعي هنا للمرة الأولى وبدرجة كبيرة من الحذر) التي تنميتها القصيدة لدور الشاعر في التاريخ بل دور البطل في التاريخ . رؤيا ديناميكية . حركية فياضة . يتجلى البطل فيها فاعلية إبداع وتغيير للعالم . فاعلية ثورية توحد بين المتضادات توحيدها جدلياً (تطعم الجوع وتطهر الأرض) وطاقة على الحلم . وعلى حمل عذابات العالم . وخلق روح المغامرة والاكتفاء . غير أن بنية القصيدة تنامي حول إدراك (لا واع ؟) لعبية هذه الرؤيا . لانتهاء دور البطل التاريخ . لانعدام قدرة الفن على تغيير العالم . ويتجسد هذا الانشراح . هذه المفارقة الضدية . في الثنائية الضدية الأساسية في القصيدة : الداخل / الخارج : قلبه / مقلته . فالقلب يتوهج بطاقات ثورية . تغييرية هائلة . تصهر الأضداد لتخلق منها قوة خلاقة في الوجود الإنساني . أما المقلتان فإنها تفعلان على مستوى الحلم . وفي إطار الحلم . والإنجاز . والانفصال عن العالم هكذا تنفث التفجر الأولى للقصيدة وينحل من خب جوامع إلى انسيابية حلسية . من فاعلية . أو طاقة على الفعل إلى سكونية نسبية وسعي وراء الحلم . وتخلو القصيدة . عملياً . من أي فعل حقيقي للتغيير .

وفي هذا الانشراح . تعب الأساق دوراً جوهرياً : فهي التي تكشف عملية الانبياء التدريجي لتفجر القصيدة . وتقلص الفعل



يوسف الخال

البئر المهجورة

عرفت إبراهيم . جاري العزيز . من زمان
عرفته بئرا يفيض ماءها
وسائر البشر
تمر لا تشرب منها . لا ولا
ترمي بها . ترمي بها حجر
لو كان لي أن أنشر الحيين
في سارية الضياء من جديد
يقول إبراهيم في وريقة
مخضوبة بدمه الطليل
ترى . يحول الغدير سيره كان
ترعم الغصون في الخريف أو ينقذ الثمر
ويطلع النبات في الحجر ؟
لو كان لي .
لو كان أن أموت أن أعيش من جديد
أبسط السماء وجهها . فلا
تمزق العقبان في الفلاة
قرافل الضحايا ؟
أضحك المعامل الدخان ؟
أنسكت الضوضاء في الحقول
في الشارع الكبير ؟
أياكل الفقير خبز يومه .
بعرق الحيين . لا بدمعة الدليل ؟
لو كان لي أن أنشر الحيين
في سارية الضياء .
لو كان لي البقاء .
ترى . يعود بوليس ؟
والولد العقوق . والخروف .
والخاطي الأصيب بالعمى
ليبصر الطريق ؟
وحين صوب العدو مدفع الردي
واندفع الجنود تحت وابل
من الرصاص والردي .
صبح بهم : " تفهقروا . تفهقروا .
في الملجأ وراء مامن
من الرصاص والردي ! " .
لكن إبراهيم ظل سائرا .
إلى الأمام سائرا .
وصدره الصغير بلا مدى !
تفهموا . تفهموا .
في الملجأ وراء مامن من
الرصاص والردي !

لكن إبراهيم ظل سائرا
كانه لم يسمع الصدى .

وقيل إنه الجنون .
لعله الجنون .

لكنني عرفت جاري العزيز من زمان

من زمن الصغر .
عرفته بئرا يفيض ماءها .

وسائر البشر
تمر لا تشرب منها . لا ولا
ترمي بها . ترمي بها حجر .



مركز تحقيق تكاملي علوم إسلامي

أما الحركتان (الطبيعة والإنسان) فإنهما يستخدمان الجملة :

«لو كان لي أن أنشر الجبين

في سارية الضياء»

كاملة . مع تغاير بينهما . إذ ترد «من جديد» في الأولى . وتكرر بعد

الجملة () «لو كان لي» متلوة باسم . لا بأن المصدرية + فعل . كما كانت في الحركة الأولى :

«لو كان لي البقاء»

تشكل الحركتان الأولى والثانية ثنائية ضدية أساسية : تبدأ الحركة الأولى بجملة مباشرة سردية . على درجة كبيرة من البساطة بحسبة إبراهيم في إطار العادى اليومي . المؤلف «جاري العزيز» ومؤكده عادته ومؤلفيته باختيار الاسم «إبراهيم» أولاً بأبعاده الدينية المشتملة في فعل التضحية ونذر الذات . (إبراهيم الخليل) . وثانياً بأبعاده الشعبية المشتملة في شيوخ الاسم وتقليدته وريثته . وعبر هذه الأبعاد . مندغمة . تؤكد تاريخية الاسم كذلك . ثم تتعمق هذه التاريخية بتاريخية المعرفة (من زمان) . كذلك تتعمق المؤلفية والشعبية والتاريخية في الصورة الشعرية التي يتجسد من خلالها إبراهيم «بثراً» لارتباط البئر بانفراش الشعب . الرقيب خاصة . ولعرفة البئر التاريخية .

يبدأ أن الجملة تنمى . في حركتها . محورين : العادى . اليومي . المؤلف . والمأساوى المتجسد في علاقة الإحباط المطلقة بين إبراهيم والآخرين . وتتكون بنية الجملة من سلسلة تكرارات ثنائية (عرفت . عرفته . لا ولا : ترمى بها . ترمى بها . ثم تكرر سائر . ثم على صعيد مختلف ينبع من ازدواجية المعنى في سائر : بقية البشر والذين يسبرون . بما في ذلك من تكهن بفعل المرور : تمر .

وتفصح الحركة الأولى عن علاقات متشابهة بين إبراهيم وبين الآخرين . تتميز على صعيد المفرد / الجماعة : المذكر / المؤنث والفيض / الإمساك : اللغة الجازية / اللغة المباشرة . ويبدو أن ثمة انقطاعاً كاملاً بين طرفي الثنائية يستل في العطاء / اللاستجابة . في الحركة / اللاحركة . إبراهيم يقبض باتجاه الآخرين . لكن الآخرين يتجاهلون وجوده لكن ما بين إبراهيم / الآخرين ليس انقطاعاً مطلقاً . بل إن بينهما لتوحداً . إذ إن الآخرين هم طموح قبض إبراهيم ومثجه حركته . وينعكس هذا . لغوياً . في تحول المذكر (إبراهيم) إلى مؤنث (بثراً يفيض ماؤها) وتحول أنبشر إلى مفرد مؤنث (سائر البشر تمر . بدلاً من يبرون) .

في الحركة الثانية . صوت إبراهيم - النجوى الداخلية . تبدئ الجملة باللمحظة الحاضرة عارية من السياق الزمى . ودون تاريخ . ومشرية باتجاه المستقبل من حيث هو إمكانية قلقة تتجسد في صيغة «لو» ترى . وعلى عكس الحركة الأولى التي يسيطر عليها المتكلم المفرد (الراوي) فإن الحركة الثانية يسيطر عليها المتكلم المفرد (البطل) . أى أن بين الحركتين اشتراكاً لكن بينهما اختلافاً في الذات التي تروى (الضيعة الواحدة ذات مفسونين متغابرين) . ويتداخل السرد . بشكل إشارى غنى . مع الصوت لينقل الحدث إلى ذروته : إبراهيم يترك كتابته على ورقة مخضوية بدمه الضليل . وتجسد كلمات إبراهيم قلق السؤال عن علاقة الفعل الإنساني بتغيير العالم . والطبيعة . وقوانين الأشياء . وعلاقات

نقدم «البئر المهجورة» نموذجاً ممتازاً لاكتناه التنسيق . وأشكال التنظيم . أو الترتيب المختلفة التي تكشف دراسات باكويسن ولوثمان^(٢١) . بشكل خاص . أنها لصيقة بلغة الشعر . ويبرز التنسيق في بنية القصيدة بدءاً من تقسيمها المقطعى وحركاتها . وانتهاء بالمكونات اللغوية الصغرى . كما سينجلي فيما بعد . فعلى صعيد الحركات المكونة تبني القصيدة ظاهرياً في ٦ حركات يمكن تقليصها . في الواقع . إلى أربع حركات ١ . ٢ . ٣ . ٤ . تنحل هي بدورها إلى حركات ثلاث . إذ إن ١ . ٤ هما الحركة نفسها وقد دخلها في ٤ تغير جزئى فقط . أى أن الحركة ١ بصورتها ١ . ٤ . والحركة ٣ تؤطران الحركة ٢ . التي تنقسم إلى ثلاث حركات فرعية تشكل نسفاً ثلاثياً . وتشكل من ١ . ٣ من جهة و ٢ من جهة أخرى ثنائية ضدية تمنح بنية القصيدة طبيعتها المميزة . هي ثنائية السرد / النجوى الداخلية . الراوية / إبراهيم .

وبتأثير طرفا الثنائية على مستويات متعددة . أبرزها مستوى اليقين التابع من السرد / التساؤل (التابع من النجوى الداخلية) . وفيما تكرر الحركة ١ بصورة كلية . كما أشير قبل قليل . فإن الحركة ١ تكتسب بنيتها المميزة من تشكيلها لنسق ثلاثى يتألف من جملة الشرط «لو كان لي أن» فعل للأنا + ترى (أو الاستفهام) + فعل للآخر مشروط وجودياً بفعل الأنا وتابع منه) . وتمثل هذه الصيغة البنية العميقة (بلغة تشومسكى) للحركة ٢ . أما بنيتها السطحية فإنها تشكل هي بدورها نسفاً يتألف من ١ - فاعلية الطبيعة - ٢ - إلى فاعلية الطبيعة والإنسان المشتركة - ٣ - إلى فاعلية الإنسان . أى أنه نسق مبنى على ثنائية ضدية هي الطبيعة / الإنسان . وعلى حركة توسطية (بالمعنى الذى يقصده كلود لى - شراوس بالتوسط) بين طرفيها :

الطبيعة : ترى يحول الغدير سيره — (تفاصيل مرتبطة بالطبيعة)

الحركة التوسطية : أتبسط السماء وجهها + (...) (الطبيعة المؤنسة)

أتفصحك المعامل المدخان + (...) (نتاج الجهد الإنسانى المؤنسن)

أياكل الفقير خبز يومه + (...) (الإنسان)

الإنسان : ترى يعود يوليسيس

والولد العتوق . والحروف

والخاضع الأصبى بالعسى .

ووجود الحروف هنا ليس انتماء إلى عالم الطبيعة بل عالم الإنسان . لأن الحروف هو الحروف الضال في التراث الدينى المسيحى)

ويبلغ التنسيق درجة عالية من الكمال إذ تتميز الحركة التوسطية باستخدام أداة الاستفهام (الهمزة) فيها بشكل مطلق (أربع مرات دون حدوث «ترى» حتى مرة واحدة) . فيما تستخدم (ترى) في كلتا الحركتين الأولى والثالثة .

وكذلك تتميز الحركة التوسطية بأنها الحركة الوحيدة التي يتكرر فيها لو كان مع تنوع في تركيبها :

لو كان أن أموت

متجسدة في الصيغة «... نعله... لكنى» التي ينشأ عنها الجزء الثاني منها الجزء الأول (القبول بالتقييم الخارجي) ليحيل الجنون إلى فعل طبيعي .
مألوف . متوقع من إبراهيم - البئر مضيف إضافة كاشفة هي «من زمن الصغر» تعمق بعد المأساة وتاريخ طبيعة الحدث . طبيعية أن يكون إبراهيم قد فعل ما فعل .

نقطة ملاحظة أخيرة شيقة : -

هي أنه في الحركتين ٢ . ٤ يقطع السرد مرة واحدة فقط بعبارة تنتمي إلى صوت خارجي . وأن النجوى الداخلية تقطع مرة واحدة فقط بعبارة تنتمي إلى السرد :

١ - وقيل إنه الجنون

لعله الجنون

لكنى عرفت جاري العزيز

٢ - «لو كان لي أن أنشر الحبين

في سارية الضياء من جديد»

يقول إبراهيم في وريقة

مخضوبة بدمه الطليل .

وأن الحركة ٣ تصبح مزيجاً من تداخل السرد والصوت . أي من مقاطعة السرد للصوت والصوت للسرد .

«وحين صوب العدو

.....

صبح بهم : «تقهقروا»

لكن إبراهيم ظل سائراً

.....

«تقهقروا»

لكن إبراهيم ظل سائراً .

١ - ٢ - ٦

هكذا تؤسس القصيدة أنساقها . لكنها تتعامل معها بحبوبة عسيفة . فلا تسمح للأنساق بالتجسد على صورة واحدة . بل تحقن شرطاً جوهرياً هو الخلال النسق عند مفصل حيوي في نمو القصيدة . مدخلة التنوع على النسق . ومداخلة بين الأنساق . بيد أنها . رغم ذلك . تظل قادرة على بلورة الأنساق في أطر محددة بحيث تنشأ من علاقاتها المكانية في القصيدة بنية متوترة يضي كل طرف منها الطرف الآخر فلغة إبراهيم المتفجرة . القلقة المتسائلة المتضوية على إيمان بعظمة الفعل الإنساني . تقف نقياً للغة الرواية البسيطة المباشرة . وغير هذا التضاد ينشأ ما أسميه في دراسة أخرى (الفجوة : مسافة التوتر) التي تميز الشعرية إلى درجة أسمى . وتكون فاعلية التضاد إضاءة حركة الإطار المتكررة (١ . ٤) للحدث المركزي بكل ما فيه من فرادة . وتوتر . وتعميق حيويته وإبراز القوة بين وجود إبراهيم اليومي ووجوده الخارق . بين الزمن وبين اللحظة . بين عطاء الآخر والموت من أجله .

لإنسان بالإنسان وبالعلم . وخلق عالم أكثر سلاماً . وعدالة وتناغماً عن طريق الفعل الذي يتجاوز الموت . فعل البطولة والنضحية . وتشكل كلمات الموت في أنساق تنبع من حركتها ثلاث مقاطع ضمن الحركة الثانية من القصيدة . بادئة دائماً بالعبارة «لو كان...» ومن الدال أن الحركة بأكملها . باستثناء التدخل السردى البسيط في بدايتها . حركة للنجوى الداخلية . وتقف لغة النجوى الداخلية نقياً للغة السرد وهي لغة احتمالات . ونساؤلات . لا لغة تقرير . وصيغتها الأساسية صيغة جملة الاستفهام . في مقابل الجملة الخبرية الإثباتية في لغة السرد . كذلك تقوم لغة النجوى على تأسيس علاقات حميمة . وجودية . بين إبراهيم (الذات الفردية) . والأشياء العالم . الإنسان . عن طريق التساؤل عن إمكانية تغيير العالم بالفعل الفردي . بالدم - القربان . وتردحم اللغة هنا بالصور التي تقرب من تجسيد اجترار المعجزة «تبرعم الغصون في الخريف» بطلع النبات في الحجر .

في الحركة ٣ يتداخل السرد مع صوت آخر سوى صوت إبراهيم هو صوت نابع من الحدث القصصي . وتشكل الحركة إلى درجة كبيرة من تكرار نسق شبه كامل . إذ إن الجملة الأساسية (الصوت الآخر) تكرر :

«تقهقروا تقهقروا

في الملجأ وراء مأمن

من الرصاص والردى»

كما تكرر جملة السرد :

«لكن إبراهيم ظل سائراً»

ومن الشيق أن جملة الصوت الآخر تكرر هي بدورها جزء من الجملة السردية الأولى في الحركة ٣ :

«وحين صوب العدو مدفع الردى

واندفع الجنود تحت وابل

من الرصاص والردى»

صبح بهم : تقهقروا . تقهقروا .

.....

من الرصاص والردى»

هكذا تصبح الحركة بأكملها تداخلاً نسقياً كثيفاً لا يتطور . بل ينشأ مأساوياً عبر إقحام الصوت والحدث وصورة إبراهيم في متواليات تعمق برهية التجربة وطبيعتها الخاطفة . ويبلغ التكرار درجة أسمى حين ينشأ الحدث . فعلياً . بالعبارة «وصدوره الصغير بدلاً المدى» دون أن تنتهي الحركة التي تلوح على نفسها مكررة المنقطع الخرفي «تقهقروا تقهقروا...» كأنه لم يسمع الصدى .

في الحركة الرابعة . تكرر الحركة الأولى بشكل كلي . ويقحم فيها صوت خارجي : «وقيل إنه الجنون» يعلق على الحدث . لكن صوت الرواية «لعله الجنون» يعمق العلاقة الحميمة بين الرواية وبين إبراهيم

أى أن بنية القصيدة تشكل من تفاعل محورين : محور العادى .
اليومى . البسيط والتاريخى . ومحور البطولى . الخارق . والمحتوى .
ومحتك كلا محورين طبيعة مأساوية تنامى عبر صورة الفيض من فيض
الماء (البئر) الذى لا يستثير استجابة مشاركة قادرة على تغيير العالم
(البشر) إلى فيض الدم (دم إبراهيم - البئر) الذى لا يستثير . هو
بدوره . استجابة مشاركة قادرة على تغيير العالم (الأشياء والطبيعة
والإنسان) . وحول محورى العقل . الجنون .

فالرؤيا الجوهرية التى تجسدها القصيدة للوجود الإنسانى رؤيا
مأساوية مبنية فى آن واحد : تنبع من اكتشاف العلاقة الحسمة بين
محورين : من كون الخارق البطولى مشروطا بالعادى . المؤلف . من
كون الفعل الفائق الذى يتجاوز حسابات الربح والخسارة الشخصية .
نابعا بشكل ضيقى من اليومى «جارى العزير» . والمؤلف والتاريخى
النضارية جذوره فى الأرض وحب الآخر . وببذو الصفة فإن القصيدة
تعقلن الخارق البطولى المحتوى بربطه . وجوديا . باليومى البسيط .
المؤلف . ونحل التناقض الظاهرى بينهما . دون أن نجعل البطولى شيئا
متميزا فى النوع أو تنسبه إلى فصيلة خارقة فائقة . فصيلة - السوبرمان .

٦ - ٢ - ٢

تشكل بنية القصيدة . كما أصبح جليا . من تداخل أنساق تألوا
على ذاتها . متنامية من السرد إلى الصوت . ومن الصوت إلى السرد .
ومن اللحظة التى تختزل الماضى إلى اللحظة الحافظة . ومن التحقق إلى
الإمكانية .

وبطغى على القصيدة النسق الثلاثى . الذى يكتمل ثم ينحل .
خائفا لدى التحاللة تغيرا جوهريا فى مسار بنية القصيدة . وينحصر هذا
النسق ضمن نسق ثنائى يشكل الحركتين الأولى والأخيرة من القصيدة .
وفى تألف النسق الثنائى من أنساق ثنائية فرعية :

«عرفت إبراهيم

عرفته

لا . ولا

ترمى بها . ترمى بها حجر»

من زمان

من زمن الصغر

من الرصاص والردى

.....

لكن إبراهيم ظل سائرا ...

فإن النسق الذى يجسد النجوى الداخلية يكون إما ثلاثيا أو رباعيا :

«ترى بحول الغدير سيرة

كان :

١ - تبرعم الغصون

٢ - أو يعقد التمر

٣ - وبطلع

ثم :

١ - أبسط السماء

٢ - أتضحك

٣ - أنسكت

٤ - أباكل

ثم

١ - ترى يعود يوليس

٢ - والولد العقوق

٣ - والحروف

٤ - والحائط ...

هكذا تبرز القصيدة انحصار الحدث . اللحظة الحافظة .
القاجعة . الخارقة فى إطار اليومى . العادى . التاريخى . وتكون وظيفة
الأنساق المتكررة فى الصوت الآخر تعسيف كثافة اللحظة المأساوية . كما
يعسف الإطار اليومى للحدث (اللامتوقع) كثافة اللحظة المأساوية إذ تبدأ
به وبه تنهى . بلهجة استسلام كلية . ويتم هذا التعسيف والإضاءة عن
طريق إقحام طرفى ثنائية ضدية فى سياق واحد . بأسلوب أقرب إلى
أسلوب الجاورة السبائية . أو ما يسميه باكوبس الجاورة

(Contiguity) (وهى نوع من الجار المرسل علاقته تضم عددا من
علاقات الجار المرسل التى حددها النقاد العرب : الجزء الكلى - مثلا .
وليس ييبا المشابهة) .

وهكذا يبرز السرد البسيط التقريرى الذى يطرأ الأشياء على
مستوى الحقيقة التاريخية العادية . والمؤلف من جملة خبرية مثبتة .
وجملة خبرية متفية . كثافة التساؤلات والتقلق والحدث المأساوى .
والمفارقة بين العادى (تقهقروا . فى الملجأ وراء مأمن) والخارق البطولى
(لكن إبراهيم ظل سائرا) . كما يضى التكرار الكلى للحركة الأولى كثافة
التنوع فى التكرار التداخلى فى الحدث المأساوى فى الحركة الثالثة .
والتكرار التداخلى للتساؤلات ألققة فى الحركة الثانية .

فى بنية النص . ثمة إذن دور جوهري للأنساق المتكررة . لا من
حيث هى علامات دائمة فقط . بل من حيث توزيعها المكافى والعلاقات
التراغية التى تنشأ بينها وبين المكونات الأخرى للبيئة . فوجود النسق
السردى (عرفت) حجر) حركة أولى للقصيدة . ثم عودته ليشكل
الحركة الأخيرة منها . فإظير . بالمعنى الفيزيائى . للحدث المأساوى فى
سياق اليومى المؤلف . وللمحظة الحافظة البطولية . فى سياق التاريخى
البسيط . وببذو التأطير . وعبر تعسيف حدة التضاد بين طرفى الثنائية
الضدية . يبلغ المؤطر درجة باهرة من النضاعة . والحدة . والتوتر . وقد
يكون هذا التأطير أحد الوجود الجوهري للعناية التى أسماها موكاروفسكى
التأريض الأمامى : وضع النص بأكمله ضد خلفية مغايرة . لكنه يتخذ
هنا طبيعة أكثر داخلية : هو وضع حركة جوهري فى النص ضد خلفية
إطارية مغايرة . تبرز الجوهري بوضعه فى نقطة الإضاءة المركزية . وجلى
أن هذه العملية هى . فى البئر المهجورة . وظيفة للأنساق وعلاقاتها
بالمكونات الأخرى لبيئة النص .

٦ - ٢ - ٣

تجلى هندسة النص (لاستخدام عبارة جان جينيت) (١٣) خصيصا
جوهري فى بنية القصيدة كانت قد ميزتها فى دراسات سابقة لتعوض

من قصائد يوسف الخال بشكل خاص . مما يجعله جديراً بدراسة مستقلة متعمقة أمل أن تتيح الفرصة للقيام بها في المستقبل . أو أن يقوم بها باحثون آخرون . إغناء للدراسة النقدية الجادة وعميقاً لها .

٣ - ٦

أدونيس

«أرض بلا معاد»

«حتى ولو رجعت يا أوديس
حتى ولو ضاقت بك الأبعاد
واحترق الدليل
في وجهك الفاجع
أو في رعبك الأنيس
تظل تاريخاً من الرحيل
تظل في أرض بلا معاد
تظل في أرض بلا معاد

حتى ولو رجعت يا أوديس .

أخرى . ابتداء من شريحة الاطلاع في الشعر الجاهلي . واشترت إليها في دراسة نص السياب (وهي جديرة باكتناه متقصر في ذاتها إلا أن ذلك يحتاج إلى سياق آخر غير الدراسة الحاضرة) هي أن الحركة الأولى من القصيدة تكون بؤرة وجودية (دلالية لغوية تركيبة تنامي منها القصيدة تنامياً انتشارياً ودائرياً . معمقة ومكثفة خصائص في الحركة الأولى قد تكون جنينية أو غنية . ويمكن اعتبار هذا الخط من التنامي . تنسيقاً على مستوى تصوري . إن الحركة الأولى لتحديد . أولاً . طبيعة العلاقة بين الأنا والذات المعانية (إبراهيم) (جاري العزير) . ثم تنامي هذه العلاقة في المقطع الثالث والأخير بشكل خاص . حيث تقف الأنا نقيصاً للآخرين في رؤياهم لإبراهيم (لعله الجنون . لكنني ...) . وتحدد الحركة الأولى . ثانياً . طبيعة العلاقة بين الآخرين وإبراهيم «بثراً» يفيض ماؤها وسائر البشر ثم لا تشرب منها لا ولا ترمى بها حجر) ثم تنامي هذه العلاقة - ١ - إذ تتحول صورة البئر التي يفيض ماؤها إلى المقطع الثالث بأكمله حيث يفيض إبراهيم مندفعاً . و يفيض الدم . و - ٢ - إذ يفسر الآخرون عمل إبراهيم (وقيل إنه الجنون) . أما على صعيد البنية اللغوية . فإن الحركة الأولى تؤسس لغة الأنساق وتجعلها مكوناً أساسياً للغة القصيدة . ثم تنامي القصيدة في جسد لغوي بين سماته الأكثر نميراً كونه يتشكل من تكون الأنساق واختلاها وتداخلها وتشابكها . وعلى مستوى الصورة الشعرية تجمع الحركة الأولى بين بعدين لشخصية إبراهيم : البعد اليومي الجسد في لغة بسيطة مباشرة والبعد الآخر الجسد في لغة الصورة الشعرية (بئر يفيض ماؤها) . ومن هذه الصورة تنامي القصيدة لتطفئ عليها صورة السائل (الماء : سارية الضياء : ترى تحول الغدير سيره : يعود يوليسيس (البحار) : مخضوبة بدمه الطليل . والدمع والعرق : يعرق الجبين لا بد معه الدليل) . ويتجسد ما هو غير مائي أو سائل في صورة السائل (نحت وابل من الرصاص والردى) . كذلك نخلق الحركة الأولى حساً بالزمن المستند الطويل (عرفت ... من زمان) ثم يعود هذا الزمن إلى البروز بصورة معمقة أكثر امتداداً (عرفت ... من زمان . من زمن الصغر) .

وأخيراً . إن المقطع الأول ينبع . إيقاعياً . من طغيان الوحدة (٢٢ = متفعلاً) بحركيتها وزخمها . وندرة الوحدة (٢١١ = مستعلن) إلا فيما يتعلق بإبراهيم (اسمه . وصفته : بئراً يفيض) . ثم تأتي بنية القصيدة الإيقاعية تنامياً وعميقاً وتكثيفاً للوحدة (٢٢) مع ورود نادر للوحدة (٢١١) .

وعلى هذا الصعيد الإيقاعي ثمة ظاهرة جزئية : هي أن الحركة الأولى تستخدم الوحدة ٢٢ + فا (مقطع طويل إضائي) مرتبطة بطول الزمن . ثم تعود هذه الظاهرة . إلى البروز في الحركة ٢ في سياق مشابه «يعود يوليسيس» . البحار باستمرار) .

بهذه الخصائص تكون بنية القصيدة نمواً انتشارياً . تعميقاً . إلى حد بعيد . للحركة الأولى . وتكون في الوقت نفسه ذات طبيعة دائرية . ونعل ذلك أن يعكس - ١ - في انتشار خصائص الحركة الأولى عبر القصيدة و - ٢ - في عودة الحركة الأولى في نهاية القصيدة . مشكلة بذلك دائرة مغلقة تبدأ حيث تنتهي وتنتهي حيث تبدأ . ولهذا الخط من بنية القصيدة أهمية حاسمة في الشعر . بشكل عام . كما أنه يتكرر في عدد

تتألف القصيدة من جملة واحدة هي جملة الشرط (نو + فعل الشرط + جواب الشرط) .

وتندرج تحت فعلها الأول تفرعات ثانوية . فيما يعتمق فعلها الثاني بسلسلة من التكرارات .

بيد أن جملة الشرط ليست مطلقة . بل محكومة بالأداة حتى . وهذه الخصيصة تمنح الشرط توتراً داخلياً حاداً . إذ إنها - فيما يبدو أنها ترجع إحدى إمكانيتي الشرط النظريتين . وهي الإمكانية الإيجابية (الرجوع) - تعميقاً لتي هذه الإمكانية مؤكدة نتيجة السلبية سلفاً : أي أنها . بكلمات أخرى . تجعل مضمون فعل الشرط ممكن التحقق نظرياً . لكنها تجعل تحققه عاجزاً عن تغيير شيء من الطبيعة الفسنية لجواب الشرط .

منذ البدء . إذن . تتناوس القصيدة بين إمكانية تحقق فعل الشرط . وامتناع تحقيقه . لكن هذا التناوس يصبح غير دلالة في ضوء عاملين : بدء جملة الشرط بـ حتى . وطبيعة جواب الشرط الذي يساوي بين الحالتين : الملائم والتحقيق إذ يقود كلاهما . في النهاية . إلى النتيجة ذاتها : الثبات على حالة واحدة لا متغيرة . كانت قائمة قبل تحقق الفعل . وتبقى قائمة بعده .

وتقع القصيدة . على صعيد الزمنية - الحركة . بين قطبين : أ -
الملحظة الحاضرة (=) أوديس تاريخ من الرحيل . في أرض بلا
ميعاد . في أرض بلا معاد) وهي لحظة سابقة على الفعل (الرجوع) .
واللحظة () التي يفترض نظرياً أنها مغايرة لـ () لأنها تالية
للفعل . لكن القصيدة تلغي هذه العلاقة الاحتمالية بين اللحظتين () و
() وتتنامى . مكانياً . تنكشف أن () هي () . أي أن
الفعل يحقق في أن يصبح مصدراً للحركة والتغير . ويظل مصدراً للثبات
وتأكيد اللاحركة . وهكذا يمتنع التغير في القصيدة . ويفرض الفعل من
فاعليته .

تتجسد الخصيصة الجوهرية لجملة الشرط . كما بنورت قبل قليل .
على كل مستوى من مستويات بنية القصيدة . ففعل الشرط . مثلاً .
ليس واحداً . بل إنه ينقسم إلى بديلين متضادين . أحدهما داخلي
(ينسب الفاعلية إلى الذات - أوديس) والآخر خارجي (ينسب الفاعلية
إلى الخارج - الأبعاد - الدليل) . بيد أن البديليتين . هنا . ليست فاعلية
إنجائية . إذ إنها تصبح . هي بدورها . غير ذات معنى . لأن كلا
البديلين يقود إلى النتيجة ذاتها :

رجعت يا أوديس

البديل الأول

ضاعت بك الأبعاد

البديل الثاني

واحترق الدليل

(يلاحظ أيضاً أن البديل الثاني يضم فئتين : الجمع المؤنث
(الأبعاد) والمفرد المذكر (الدليل) . دون أن يكون للمغايرة بينها تأثير
على صعيد الثبات والتغير . بطريقة مشابهة . تتركب الموجودات في
القصيدة في مزدوجات :

ضاعت بك الأبعاد

واحترق الدليل

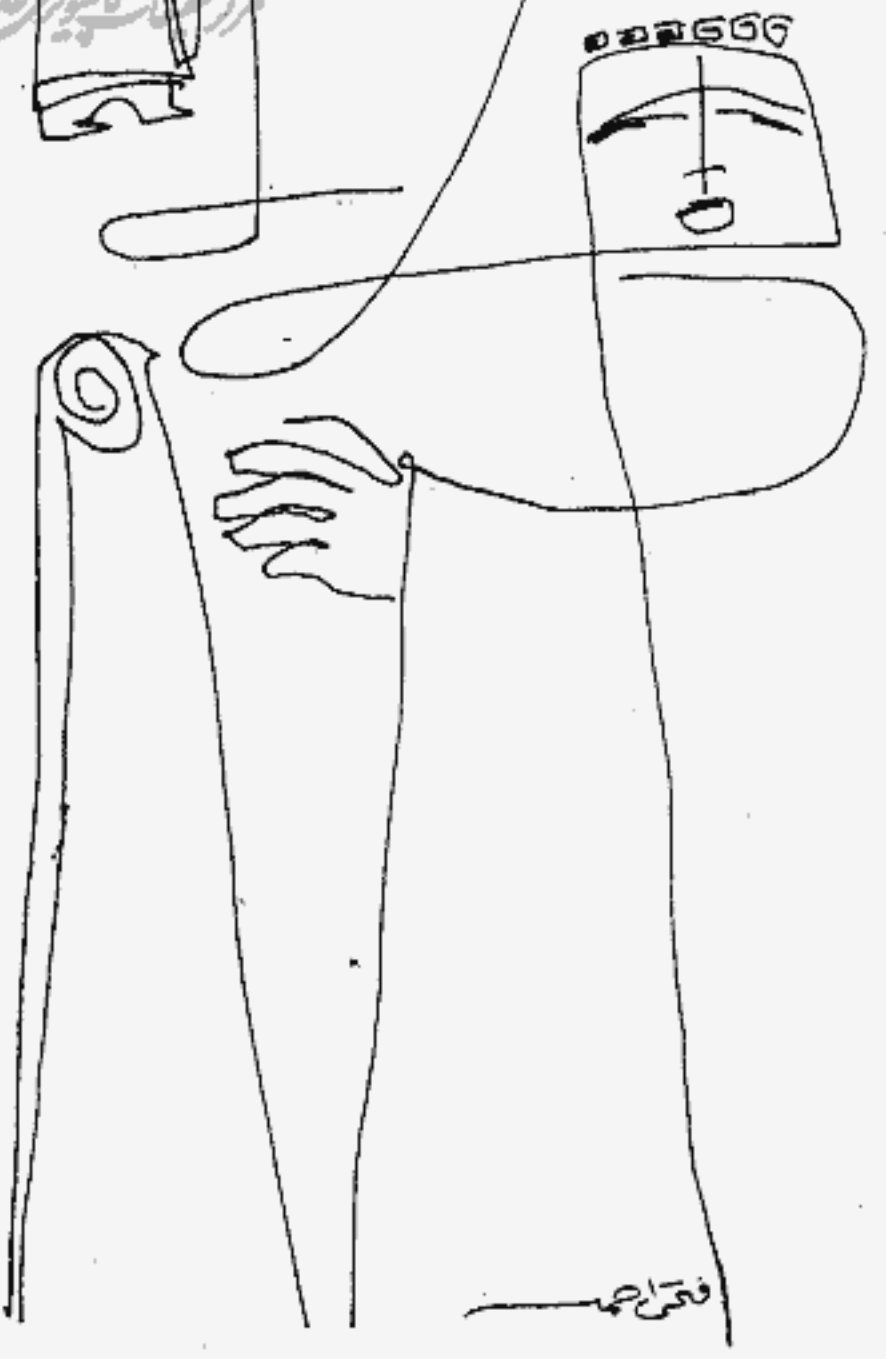
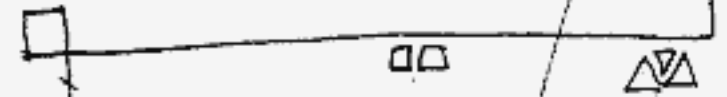
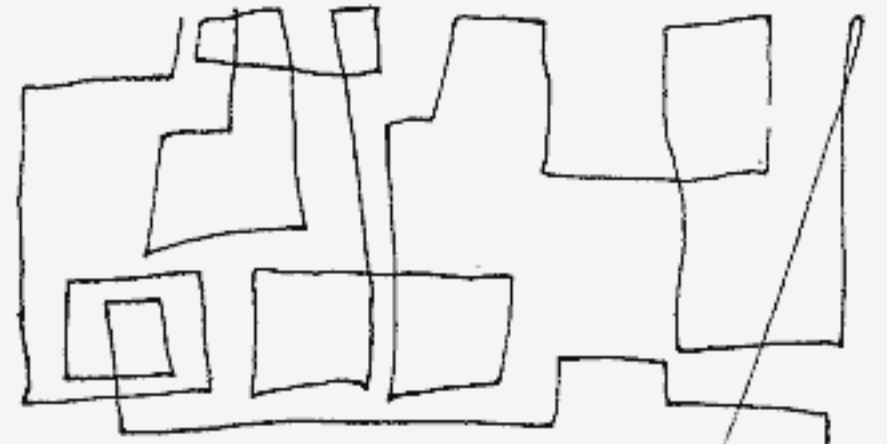
في وجهك الفاجع

أو في رعبك الأيس

وتكون جميع البدائل لا بدائل حقيقية . بل مكونات تعمق
الحركة الأساسية وهي : تحقق فعل الشرط وانعدام فاعليته لكونه محكوماً
به حتى .

يتألف جواب الشرط من نسق ثلاثي . خصيسته الأولى هي الثبات
وتعميق الثبات والسكونية (تاريخ من الرحيل . أرض بلا ميعاد . بلا
ميعاد) . وليس فيه أي فعل للحركة . رغم أن مضمونه الأساسي هو
الرحيل : وهو فعل الحركة الدائبة .

والرحيل يتحول تاريخاً . لا عملية حاضرة . ودلالة الفعل الوحيد
في هذا النسق هي دلالة الثبات وانتفاء التغير والزمنية (تظل ...)
ويتعمق الثبات عن طريق الثنائية البارزة : الزمان / المكان التي يعمل
طرفاها الآن لا في اتجاهين متضادين . بل في اتجاه واحد هو تأكيد
السكونية . فالزمان - التاريخ - بعد مستقر تشكل واكتمل . مرتبط
بالثبات لا يمكن إخضاعه للتغير . والأرض (التي تتكرر) تتجسد هنا
ثباتاً مطلقاً يشد الإنسان إليه مسجراً إياه . فهي أرض بلا ميعاد . وبلا
ميعاد . تقف معزولة عن الماضي والمستقبل . منقطعة عنها . أي ثابتة
دون قوى تستطيع أن تدخلها في سياق التغير .



المركز من البدء والنهاية . بدلا من الحركة المتنامية عادة . معمقة الثبات
ومناعة الحركة خارج القصيدة :

فعل الشرط (الحركة النظرية) الثبات

فعل الشرط الحركة النظرية التي يتضمن جوابها فيما سبق :
في الثبات .

وبذلك يصبح الثبات هو الحصيلة الفعلية للحركة البدئية .
والحصيلة المعطاة سابقا للحركة النهائية التالية له . أى أن الحركة تقود في
النهاية دائما . وسواء أربضت بجواب ثل ها أم لم تربط . إلى ثبات محدد
بدءا .

٦ - ٣ - ٣

تكتنه القصيدة . إذن . فاعلية الثبات / التغير . الاستقرار /
الرحيل . وتكتسب دلالاتها من استخدام الحركة لنفي الحركة وتأكيد
الثبات التابع من عمق فاعلية الحركة الأساسية (الرحيل) ونحوها
تاريخيا . لا بمعنى الزمن الغابر الميت . بل بمعنى التاريخ ذى الاستمرارية
والحضور . هكذا يتحول التاريخي إلى حضور أزلي وتنعده دلالة الفعل
الحاضر (الرجوع) ويفقد القدرة على تغيير التاريخي . ذلك أن الحركة في
القصيدة مشروطة . سلفا . بصورة تنفي إمكانية حدوثها .

فالقصيدة . إذن . تؤكد الثبات حتى في سياق الحركة . وإذا
نعينا هذه المعايير ندرك وظيفة النسق في بنيتها . فالنسق فاعلية تثبت
وتصلب وكبح للحركة . أى أنه . يحكم طبيعته . يكون هنا تعميقا حادا
لرؤيا القصيدة الجوهرية . ونجسدا لها إلى درجة يتحول معها إلى عنصر
دلالى في البنية . ذلك أن ثبات البنى التركيبية هو بقاءها على ما هي
عليه . وتكرارها تعميق هذا البقاء وترسيخ له . ويبلغ هذا الترسخ
ذروته في النسق الثلاثى (الذى يحتل مركز القصيدة . مشكلا في أن
واحد جواب الشرط وحركة القرار فيها) إذ يمتزج تصلب البنية التابع من
التكرار النسقى مع مضمون التركيب المكرر . أى صورة الأرض الراسخة
المنقضة التي لا ميعاد لها ولا معاد لها . ويزيد من حدة هذا التوحد كون
النسق يقوم على الأداة (فى) (أوديس فى أرض) التي تسرّ الموجود في
انتفاء مطلق للحركة .

ومن هنا تعلق نسبة التكرار في القصيدة داخل النسق وخارجه .
ولعل الدراسة الإحصائية البسيطة التالية أن تظهر إلى أى مدى يصبح
التكرار (أى الثبات والبقاء) المكون الأساسى للبنية .

تتألف القصيدة من ٤٢ وحدة لغوية (أدلول Morpheme) . أو
من ٤٢ حيّز لغوى (على صعيد مجرد) . وتشغل هذه الحيزات الـ (٤٢)
٢٤ وحدة لغوية فعلية (أو ٢٥ . إذا اعتبرنا ميعاد . معاد وحدتين
مختلفتين تماما ومستقلتين . مع أنهما في الواقع ليستا كذلك إلا نسبيا) .
أى أن نسبة التكرار عالية جدا . إذ تكاد تكون كل وحدة لغوية مكررة
مرتين [على صعيد النسب : $\frac{24}{42}$ لا على صعيد فعلى . إذ إن ثمة
وحدات تتكرر ٣ مرات (حتى ولو) ووحدات تتكرر ٤ مرات
(نظّل) . وبدراسة الوحدات المتكررة فعليا . نرى أن الوحدات التي
تشرط الحركة بنى نتيجتها سلفا . والوحدات التي تؤكد الثبات . هي
الطاغية في تكرارها . وتشكل هذه الوحدات مؤشر الثبات العميق عبر
طغيانها في أنساق متكررة .

كما يتعمق الثبات من تنامي ثنائية ضدية أخرى هي الأرض / الماء .
يتجسد فيها الماء (البحر . مكان الرحيل) أرضا . أى أنه يسلب من
مأثيته وحركيته . وسيولته . ومتغيريته ونجسده في طبيعة صلبة . جامدة
مستقرة استقرارا مطلقا .

أخيرا . يتعمق الثبات في تأسيس الثنائية الضدية ميعاد / معاد التي
تشد المستقبل / الماضى . مكانيا وزمانيا [الميعاد نقطة زمانية في
المستقبل . ومكان مستقبل (أرض الميعاد) والمعاد نقطة زمانية في الماضى
ومكان ما ضوى (مكان الانطلاق والعودة)] أى أن هذه الثنائية
تتواشج مع ثنائية التاريخ / الأرض . وهذا التواشج تبلغ بالثبات وانتفاء
الحركة التابعين من انتفاء العلاقات بالماضى والمستقبل زسكانيا .
درجتها الأسى . وترداد حدة الثبات بروزا في الطبيعة التكرارية .
صونيا . للفظتين اللتين تشكلان الثنائية التصورية (ميعاد / معاد) وفي
الترتيب المكاني لها (الميعاد أولاً . منفيًا . ثم المعاد منفيًا - حركة من
المستقبل إلى الماضى) كأنما النقطة الزمكانية الماضية تصبح تكرارا للنقطة
الزمكانية المستقبلية . والعكس بالعكس . أى أن الزمن / التغير يلغى
إلغاء نهائيا

٦ - ٣ - ١

هكذا يكون ما تؤكد القصيدة هو أن نتيجة الحركة هي الثبات .
بيد أن هذا الثبات هو ثبات الحركة : الرحيل . أى أن القصيدة تؤكد
رؤياها عن طريق مفارقة ضدية فعلية . فالحركة التي توصف هي حركة
رجوع ذات قصد نهائى ونقطة وصول محددة . أما الثبات فهو ثبات على
رحيل تائه . رحيل بحث وقلق ومغامرة لا تنتهى . رحيل يكمن مرماد في
ذاته . في الحركة الدائبة التي يمثلها .

وفي هذه المفارقة الضدية إفراغ لكلا الفعلين من مدالبه الأصلية .
تماما كما أفرغت جملة الشرط من مضامينها الأصلية . وكما تفرغ
موجودات القصيدة الأخرى من مضامينها الأصلية لتتحل مدائيل جديدة
[يتجلى ذلك بصورة باهرة في نقطة ذكرت قبل قليل : هي تحويل الماء
(الذى لا يذكر لكنه قائم ضمنا في الأسطورة) إلى أرض . فأوديس
يبقى رحيلًا لا فى البحار . كما هو فى الواقع الأسطورى . بل فى
الأرض : فى مفارقة ضدية تنبع من رؤيا الثبات فى القصيدة . إذ إن
الأرض أعنى قدرة على تجسيد مفهوم الثبات من البحر .

٦ - ٣ - ٢

تتجسد مفارقة القصيدة . وعلاقة الحركة بالثبات فيها . فى الأنساق
بصورة الموصوفة سابقا . وتصبح القصيدة فيزيائيا بنية ذات شكل
تكرارى يحتل وسطها جوهر الثبات ونسقه الذى يجسده أوديس . ويحتل
طرفيها (بدايتها ونهايتها) فعل الشرط المفرغ من إمكانية التحقق .
وبتكرار فعل الشرط فى نهاية القصيدة تكتسب العلاقة الحركة / الثبات
طبيعة متجددة . أى أنها تصبح ذات حركة طاغية . بيد أنها حركية
تتجه إلى الوسط الذى يحتله جوهر الثبات . فهى حركية ارتدادية .
رجوعية . تؤكد فى النهاية ديمومة الثبات . وديمومة الاتجاه إلى التجسد
على وضع واحد . وهكذا تنقلب القصيدة لغويا ليصبح وسطها جوابا
لبدايتها ونهايتها مشكلة بنية مرآتية تحول بنية القصيدة إلى حركة متجهة إلى

ثمة مؤشر آخر . ذكر سابقاً في سياق مختلف . هو بدء القصيدة وانتهاءها . على قصرها . بالوحدات اللغوية ذاتها . ذلك أن القصيدة . بهذه الطريقة . تظهر (الحركة) محاصرة بالثبات . أي أنها تظهر القصيدة (الحركية الصوتية التركيبية المتنامية) محاصرة بالثبات الذي لا يتغير نتيجة لحدوث القصيدة . ويؤدي هذا الحصار وظيفة أساسية على صعيد تجميد حركة القصيدة في رؤياها الجوهرية . وفي بنيتها الفيزيائية . ذلك أن كون فعل الشرط بداية للقصيدة ونهاية لها واحتلال جواب الشرط لمركز القصيدة يثبت مضمون الجواب (بقاء أوديس على حاله ولا تغيره) فيزيائياً بين حدين لا يمكنه الانطلاق خارجهما . ويجعل من نقطة البدء نقطة النهاية . ومن نقطة النهاية نقطة للبدء . حاصراً حركة أوديس ضمن دائرة مغلقة . وبهذا يحتل جواب الشرط حيز النتيجة النهائية لحركة فعل الشرط في بداية القصيدة (وهي نتيجة تؤكد الثبات) . ثم يجهض دلالة حركة فعل الشرط في نهاية القصيدة ملغياً إياها . ومقدماً النتيجة المسبقة للحركة قبل تشكيلها . ومؤكداً لا جدواها وعجزها عن أن تكون فاعلية تغيير .

٦ - ٣ - ٤

تتبع رؤيا العالم التي تجسدها القصيدة من الإيمان بالبحث والتساؤل والمغامرة والقلق بوصفها الدوافع لحركة الحياة المتجاوزة الراضية للقبول والاجترار والثبات . وهي رؤيا بلورتها فئة من المثقفين العرب استجابة عميقة لواقع التخلف والاستنقاع في الثقافة العربية المعاصرة . وللاستسلام الفكري للمعطيات الموروثة لهذه الثقافة . وبشكل هذا التصور محورياً أساسياً من محاور رؤيا أدونيس للعالم . متجلياً في رموز معقدة أحياناً . وفي ذوات أسطورية أحياناً أخرى . وفي لغة مباشرة في النادر . بيد أن هذه الرؤيا الخلاقة المكتنبة التي تقدس القلق والتساؤل وترفض الكمال (كل اكتمال موت . يقول ايف بونفوا) تحمل في جوهرها بذور التناقضات التي تشرح العالم الذي تبلور فيه : العالم الضد الذي تخفق فيه الحركة بانثاقها ضمن بنية من الثبات انطاغي والتكرار والاجترار الدائمين . فالرحيل والبحث لا يتمان في سياق منفلت . مندفع . حيوي . حر . وضمن حركة متفجرة للواقع . بل بظلال حلاماً . تصوراً عقائدياً . بتشكيل ويتلور في سياق الجمود والتحجر دون أن يتحول فاعلية حقيقية .

وتجسد هذه الرؤيا المنشخة في المفارقة الضدية العميقة التي يجسدها النص : استخدام الحركة لتأكيد الثبات . وكون الثبات المؤكد ثباتاً للحركة . ثم تقوُب الحركة في نسق ثلاثي تكراري شبه مطلق هو . تحديداً . تقيض الحركة وقضيا الآخر .

٧ -

حتى الآن تناولت هذه الدراسة تشكل الأنساق من خلال عنصر التكرار المنتظم لبني تركيبية كاملة . وهذه الصفة . فإن الدراسة تؤكد سلامة الفرضيات النظرية التي يقوم عليها تمييز باكوبسن للأنساق باعتبارها خاصة مميزة للغة الشعر . لكن دراسة التكرار يمكن أن تتجه إلى مناحي أخرى . فتتناول العناصر المتكررة صوتياً . ودلالياً . وإيقاعياً . ضمن بنية القصيدة . حتى حين لا تشكل أنساقاً كاملة . ويمكن أن

نسمى هذا النوع من التكرار «التكرار الحر» : أو اللانسقي . تمييزاً له عن التكرار النسقي .

يلاحظ لوتمان في دراسة شديدة التفصّل للتكرار^(٢٥) . أنه «مادام أي نص يتشكل عبر الضمّ الموضوعي لعدد محدد من العناصر فإن وجود التكرار أمر لا مفر منه» . بيد أن من الطبيعي أن يؤكد أن كون التكرار حتمياً لا يسلبه القدرة على الانشراح بالدلالة . وتصبح إحدى مهام النقد التحليلي الصعبة هي اكتشاف العوامل التي تمنح الحتمية طبيعة دالة . وتمنعه من أن يكون اعتباطياً . أو آلياً صرفاً .

بدراسة التكرار الحر في نص يوسف الخال . مثلاً . يظهر ما يلي :

١ - الحجر «ترمى بها . ترمى بها حجر
ويطلع الثبات في الحجر»

٢ - سائر «وسائر البشر
تمر لا ترمى بها . ترمى بها حجر»
في سارية الضياء
يحول الغدير سيره
لكن إبراهيم ظل سائراً
إلى الأمام سائراً
لكن إبراهيم ظل سائراً

يفيض ماؤها
يحول الغدير سيره

يقول إبراهيم
وقيل إنه الجنون

ويتجلى . بسرعة محدودية التكرار الحر . حتى حين يُسجّل التكرار الدلالي لا اللفظي فقط (ماؤها / الغدير) .

٧ - ١

تكشف الدراسة الموسعة أن حتمية التكرار قانون فعلي يحكم العمل الأدبي . لكن النتيجة المدهشة هي أن التكرار الحر . رغم أنه يبدو متوقفاً . أقل بكثير في حدوثه في بنية النص . من التكرار النسقي . أي أن ثمة ارتباطاً عضوياً . ضمن قانون حتمية التكرار بسبب محدودية العناصر . بين التكرار وبين تشكيل الأنساق . ولعل هذه الظاهرة أن تكون المميز الفعلي للغة الشعر . ذلك أن التكرار الحر قد يحدث في النص العادي غير مرتبط بتشكيل الأنساق^(٢٦) .

لكن هذا الحدوث قليل . وما تكشفه الدراسة . مبدئياً . ذو طبيعة مثيرة للاهتمام تستحق الاكتناء المتفصّل . وسأصوغها بشكل فرضية مبدئية :

«إن التكرار الحر في النص الشعري نادر . وحين يحدث التكرار فإنه يحدث مرتبطاً وجودياً ببنية نسقية» . فالتكرار مشروط وجودياً بانضمام العناصر المتكررة . على انحدور التراصفي^(٢٧) . في أنساق بنوية . وقد تشير هذه الفرضية . إذا بُرهنَت . إلى أن العقل الإنساني لا يتقبل التكرار إلا في تجمعات بنوية نسقية . وأن تقبله للتكرار الحر محدود .

ولعل كشف هذا الجانب الآلي الزا - أدبي - الزا - نصي . أن يغير الكثير مما يؤمن به الآن عن طبيعة الخلق الأدبي . عن الخصوصية . والتعريف . وروح النص . والعبقريّة الفردية . والفيض التلقائي ... إلخ من تصورات تربط بين الخلق الأدبي وبين الفردية المتميزة إلى درجة قصوى في تأكيدها على التفرد والإبداع (كما يحدث مثلاً في الرومانتيكية وما تنامي منها من تصورات للفاعلية الأدبية) .

٢ - إن النسق . رغم هذا الجانب منه . ليس آلياً بمعنى أنه موجود في النص وجوداً فيزيائياً لا علاقة دلالية بينه وبين الرؤيا الجوهرية للنص . بل على العكس من ذلك . تكشف الدراسة أن الدور البيوي للنسق دور متغير . ديناميكي . وأنه قد يعمق الرؤيا التي تبلورها القصيدة . أو يعيق نمو هذه الرؤيا ويجمّد الحركة في سياق ينشأ من تصور للحركة الحادة . وقد يجمّد حركة النص في سياق يرتبط بالثبات والجمود . متحولاً إلى عنصر دلالي فعلي في بنية النص .

٣ - إن هذين البعدين للنسق (الآلي / الديناميكي) دوراً أساسياً في الخلق الأدبي جديراً بمتابعة التقصي والاكتناه لكي يتحقق فهم أعمق للأنساق . ولعملية الخلق الأدبي ذاتها . ولبنية الفكر الإنساني نفسه .

تكشف دراسة الأنساق . كما نجلت في النصوص المختلة . أبعاداً جوهرية لبنية القصيدة . وآلية تشكيلها . وطبيعة العلاقات التي تنشأ فيها حصيلة لفاعلية مبدأ التنظيم . عبر علاقتي التشابه والتضاد . للمكونات اللغوية والدلالية والصوتية في بنية متكاملة . ولعل أكثر النتائج النظرية للدراسة أهمية أن تكون ما يلي :

١ - يبدو أن لعملية الخلق الفني بعداً آلياً صرفاً بشكل تجسّداً لا خصوصية النص أو المادة اللغوية التي تشكله . أو التجربة التي ينبع منها . بل لبنية العقل الإنساني نفسه . ويمكن هذا البعد أن يسمى زا - أدبي (زائد على الأدبي) . وبين أهم تجلياته تموضع النص ضمن تركيبات نسقية (ثنائية . ثلاثية . رباعية خماسية ...) يكون للنسق الثلاثي فيها دور طاع . ويفترض نشوء النسق شروطه الخاصة النابعة من آلية تشكّله واختلاله . ولكلا حركتيه التشكل والاختلال تأثيرات عميقة على الطريقة التي تنامي بها القصيدة والمادة اللغوية والتركيبية التي تصنعها . وثمة أحوال لا تعدو بنية القصيدة فيها أن تكون تشكلاً واختلالاً نسق ثلاثي واحد . أو لسلسلة متتابعة من الأنساق .

هوامش

The Hidden God, Routledge & Kegan Paul, London, 1977.

Essays on Method in the Sociology of Literature, Telos press, (st. Louis 1980).

وترجمة د. جابر عصفور لدراسة : علم اجتماع الأدب .

فصول . القاهرة . ٢ . يناير ١٩٨١ . ص ١٠١ - ١١٣ .

(١٣) قصائد أقل صمتاً . دار الفارابي بيروت . ١٩٧٩ . ص ٢٦ . ٦٩ على التوالي .

(١٤) ورد . إشارة ٨ .

(١٥) كما يعتقد . مثلاً . د. صلاح فضل في مناقشته لدراسات البيوية في البنائية في النقد الأدبي . ط ٣ بالقاهرة . ١٩٨٠ . المقدمة .

(١٦) ديوان بدر شاكر السياب . دار العودة . بيروت . ١٩٧٣ . ص ٢٣٣ - ٢٣٤ .

(١٧) Aspects of the theory of syntax راجع

MIT, Cambridge, Mass. 1965.

ونمثل الرموز من - الجملة الاحمية . وع ف الجملة الفعلية . واخضع المقدم هنا مستعاً لطريقة تشومسكي .

(١٨) راجع من أجل تحديد الوحدات بدقة . كمال أبو ديب

في البنية الإيقاعية للشعر العربي . دار العلم للملايين . بيروت . ١٩٧٤ . الفصل الأول .

(١٩) راجع : علم اجتماع الأدب . ودرسته لسان جون بيرس في Essays on Method الفصل الثامن

(٢٠) الأعمال الشعرية الكاملة . دار العودة . بيروت . ١٩٧٩ . ص ٢٠٣ - ٢٠٦ .

(٢١) ورد . ص ٩٤ - ١١٩ .

(٢٢) في الشعرية : تناول بنوي . مواقف بيروت . ٤١ . ربيع ١٩٨١ .

(٢٣) راجع G. Genette, Introduction à l'Architexte, seuil, Paris 1979.

(٢٤) ديوان أدونيس . دار العودة . بيروت . ٩٧١ . ج ١ . ص ٣٩٦ .

(٢٥) ورد . الفصل السادس بأكمله .

(٢٦) ولعل دراسة للمقدمات - مثلاً - أن تكشف الفرق النوعي بين التكرار فيها والتكرار في لغة الشعر . وأن تؤدي إلى صياغة مبدأ بنوي يفهم دور التكرار في الشعرية .

(٢٧) ترجمة المفردة لمصطلح (Syntagmatic)

(١) راجع حول الإشكاليين الروس :

Victor Erlich, Russian Formalism: History, Doctrine, Mouton, The Hague, 1955.

Tony Bennett, Formalism and Marxism, New Accents, Methuen, London, 1979, Ch. 3.

وبشكل خاص دراسات لوتمان

Jurij Lotman, The Structure of Artistic Text Michigan up, Ann Arbor, 1977.

(٢) راجع حول هذه النقطة .

Mukarovsky The word and Verbal Art Yale up, New Haven and London, 1977 chs. 1, 2.

ومقالاته :

Standard language and poetic language, in A Prague School Reader, ed. Garving Georgetown up, Washington, 1964, pp. 17-30.

(٣) راجع دراسته

Describing poetic structures in Structuralism, ed. J. Ehrmann, Anchor Books, Garden city, New York, 1970, pp. 188-230.

(٤) راجع

Structuralist poetics Routledge and kegan paul, London, 1975, ch. 3.

(٥) سابق ص ٦٠ - ٦٧ بشكل خاص .

(٦) سابق

(٧) راجع عن أهمية تمييز الظاهرة . جان ستروبينسكي (Starobinsky) « اللغة الشعرية واللغة العنسية » الفكر العربي المعاصر . بيروت . ١٠ . شباط ١٩٨١ ص ١٣٧ - ١٤٥ .

(٨) راجع جدلية الحفاء والتجلي . دراسات بيوية في الشعر . دار العلم للملايين . بيروت . ١٩٧٩ . الفصل الرابع .

(٩) سابق

(١٠) راجع مقالاته « الفاعلية البيوية » في Essais Critiques وترجمتي لها في مواقف . بيروت ٤١ . ربيع ١٩٨١ .

(١١) سابق .

(١٢) راجع من بين أعماله الكثيرة حول الموضوع .

التفسير الأسطوري

للشعر الحديث

أحمد كمال زكي

(١)

لأكثر من سبب - عند أكثرنا عقلانية - بعثت الأساطير إلى الحياة بعد موتها بين برائن العلمية . وكانت الأساطير تعنى مجموعة من تفسيرات خيالية غيبية اقترحها الإنسان الأول في مواجهاته للكون . وفي جانب آخر مالت الأغلبية إلى تأكيد استمرارية الأساطير على قاعدة وحدة الوجود التي لا تنفصم . وفي ظل نظام لا تنقطع فيه سلسلة التوالى حتى يمتزج الحاضر والماضى والمستقبل ، وإذا الحدود بين البشر جميعا قد أصبحت غير محققة المعالم ^(١) . وبطبيعة الحال تكون الأسطورة هنا طقسا أو كهانة . كما تكون خرافة قصصية Legend تجمع لغتها التصويرية ورؤى شعرية أو شاعرية يعترف العلم بأنها وجهات نظر في الطبيعة والحياة . ومن ثم أكسب المتخصصون في فروع المعرفة على دراستها وتحليلها . فأصبحت حقا مشاعا عند الأنثروبولوجيين والسيكولوجيين والسوسيولوجيين والفيلولوجيين .

وليس يعنينا كثيرا هذا الجانب على أية حال . بل ربما أفيد فائدة أكبر - كناقذ أدبي - من ماكس مولر وبني وجاستون بارى . ومع ذلك لابد من الاعتراف بأن المدرسة الأسطورية الحديثة - وهي تفسر رموزيات الطقوس القديمة والخرافات القصصية - تجعله رابطا من روابط الاستمرار الحضارى ولو في حدود النماذج العليا archetypes . ومن ينكر على أى حال أن إنسان العصر الذى يبدع الفن مقطوع الصلة فكريا - أى لغة وسلوكا - بإنسان ما قبل التاريخ ؟

ولما كانت العلاقة بين الأسطورة والشعر مما لا مشاحة فيه - وكلاهما لغة واحدة وجدت في كتب الآفة الأولين وشهدت عليهما تعاويد الكهان ورقاهم المسجوعة - أصبح من الضروري أن ينضم نقاد الأدب إلى هؤلاء العلماء معتمدين محصلاتهم النهائية . ولا سيما فيما صدر عنه كارل يونج في نظريته عن اللاشعور الجماعى . ومجموعة من علماء اللغة ربطوا بنحوهم اللغوية بالأساطير على أساس انتقالهم إلى دائرة البحث الفولكلورى . وقد توجت هذه البحوث بظهور الأنثروبولوجية اللغوية عند أمثال كلود ليفي ستروس .

أمن ربة الشعر إلهامه
أم الوتر الأرقى الحنون

ويقول أدونيس :

في الصخرة المخونة الدائرة

تبحث عن سيزيف

تولد عيناه

فلا نجد أكثر من تلك الإيماءات . وهي وحدها - بما استوى
فيها عنها من معارف - تتحول إلى مجموعة من أحاسيس تشكل الخيال
الذي يجعل الإيماء الواحدة قيمة حية . وقد تفقد بعدها التاريخي أو
إطارها الخرافي بوجه عام

على أن هذا النوع من السيميوطيكيات قد يصبح ضرباً من التباهي
أو طريقاً للإعلان عن ثقافة الشاعر - وقد حدث هذا في إشارات
السياب الأولى داخل مطوئيه «الموسم العمياء» و «حفار القبور» .
ثم بلغ أقصاه عند كثير من المتشاعرين . أو لدى الذين لم يستطيعوا
استيعاب المناهج الأسطورية التي تقدر دور الخيال الخلاق . فوقعوا في
مجاوزات مضحكة ، يقول أحمد محيمر الشاعر المصري :

بوذا ...

فوق القمم السماء يعيش وحيدا

يتنقل كالنسر الجارح

وسعد الحميدين . الشاعر السعودي :

قلبي يدق .. بدق

لكن الجدار

يمتد قدامي كشمشون الأزل

وللأزل عند هذا الشاعر عنقاء . وقد ربطها بالغراب الذي يشيب
في قوله :

شاب الغراب ...

وصافحت عيناى عنقاء الأزل

والشاعران - فيما نرى - قد يكونان من أصحاب الخيال الأول
الذي يسميه كولبرج Fancy باعتباره ضرباً من الذاكرة الآلية المتحررة
من قيود الزمان والمكان . إلا أنها لم نحسن توظيف العناصر القصصية -
القديمة - عندما تتحول إلى خيال آخر - هو الخيال الثاني - يؤلف بين
المتفرق المتناقض . ونحسن مزجه معها بضوئ حظه من التفاعلية في ضمير
الحضارة . ومهما تكن قابليته من التمدج^(٢) . ومن هنا كان بناؤهما
الفني مرفوضاً . فضلاً عن أنها عندما القدرة على تصوير «الجدار الذي
يمتد كما يمتد شمشون الأزل» أو «بوذا الذي يتنقل كالنسر الجارح» دون
مرير تقبته أية قراءة لبوذا الذي عاش في القرن السادس قبل الميلاد وقال
بفناء الإنسان على قاعدة النيرقانا Nirvana السحرية .

وأما ما يقوله على جعفر العلاق الشاعر العراقي من مثل «كأن طيور
الفرات غزال على الرمل» . وما يقوله تاج السر الحسن الشاعر السوداني

ثم من يزعم أن العقلايين بيننا كانوا على صواب عندما رفضوا
الأساطير فوّتوها . ثم يعثوها بعد أن تبينوا أنه قد لا يشق على المرء أن
يقبلها سواء تشكل الرمز الأسطوري من تجاربنا الفعلية . أو انحدروا إلينا
عن طريق اللاوعي الجماعي جيلاً بعد جيل ؟

ففي الحالين لا ينمو الرمز الأسطوري خارج علاقاتنا الاجتماعية .
وغاية ما في الأمر أن الأسطورة نفسها زمرة من الرموز - تكمن فيها
بدلالات معينة - لا يراها بعض الوضعيين والواقعيين قابلة للتداول
Communicable أى قادرة على التبليغ بشئ . وقد يحرص يونج على
أن يوضح أن تقبل الرمز يتم عن طريق اللاشعور . وليس عن طريق
الفكر أو المنطق . وهذا يعنى أن الرمز الأسطوري مجاز على نحو خاص أو
تمثيل حدسي Intuitive Representation يخلب ألبابنا إذا أحسن
تصور بنيويته الخاصة .

غير أن هذا الرمز - ويكتفى في استخدامه بلفظ واحد أو بذكر اسم
إله قديم كتموز أو بعل - كفيل بأن يبعث إلى محيط الشعور كل الخبرات
التفديمية لترى مثلاً في السياق العام أن الإشارة إلى تموز تعنى الانتصار أو
البعث . وأن ذكر آلام المعذبين الذين حلت عليهم اللعنة الأبدية ليست
إلا ترديداً لعذابات سيزيف .

تموز إذن أو سيزيف قيمة سيميوطيقية في الحقيقة . ويصبح كل
منها علامة أو منطلقاً لخيالات يقتضيها التعبير الفني إبانما كانت أدواته .
وليس من سلطة المنطق أن يحاول تقويم هذه الخيالات . وإلا كان علينا
أن نرفض كل رؤى السياب الداهلة والمذهلة وهي تجمع بين المسيح
وتموز :

خيل للجباة أن كاهل المسيح

أزاح عن مدفنه الحجر

فسار يبعث الحياة في الضريح

ويبرئ الأبرص أو يجدد البصر

وباعث الحياة - يقصد الخصب - هو تموز . لكن الشاعر في
تعامله مع رمز المسيح لم يجد بداً من أن يجعلها كينونة واحدة . وقد اجترأ
في قصيدته «مرض غيلان» على أن يقول في مفهوم مخالف تماماً لمفاهيم
العقلانيين :

بابا .. كأن يد المسيح

فيها : كأن جماجم الموتى تبرعم في الضريح

تموز عاد بكل سنبله تعابث كل ربح

ومثل هذا - ربما - هو مالفت نظر يونج عندما صرح بأن تقبل
الرمز بإشارة ما شبه محال . لكنه مع ذلك يتردد في الشعر قديماً وحديثاً .
يقول بشار بن برد :

وكأن تحت لسانها

هاروت ينث في سحرا

ويقول على محمود طه بلسان سافو وقد سمعت إلى الشاعر :

صفات الديمومة والقدرة على حمل البشارة بالخصب . دون أن يحول
حدث الأسطورة إلى منطق جامد :

عدت إليكم شاعراً في فمه بشاره
يقول ما يقول
بفطرة تحس ما في رحم الفصل ...
تراه قبل أن يولد في الفصول

وكان من قبل قد أنشد «سوف تأتي ساعة أقول ما أقول» برعشة
البوق وصحو الصباح بجانب فطرة الطير . فتنبأ فتياً بدنيا خضرًا . غير
أن هذه الدنيا دمرتها عام ١٩٦٢ رؤاه السوداء في «بيادر الجوع» .

ولكثير من الشعراء المحدثين - وعلى رأسهم البياتي وأدونيس
وجبرا - بنىءات مختلفة . وقد تحول بعضها إلى يوتوبيات تقع في عوالم
شفافة أو بين سحب غامضة . وأحسب أن هذه اليوتوبيات بإشعاعاتها
وإحباطاتها ورموزها . ليست إلا عرضاً لمجموعة القيم الإنسانية التي كأنما
أعدها الشعراء لمواجهة أقدارهم . وكثيراً ما تتعرض محاور هذه القيم
للتداعي - لأنها أضعف من صخر الحقيقة - فيتداعون واحداً إثر الآخر
تداعي سيزيف . أو فلنقل إن هذه اليوتوبيات التي هي رد فعل لمدن
الشعراء الأرضية . أوجدتها حضارة العصر من أجل أن تحبط . فهي
تموزية نسف فكرة الخصب المستهلكة . وهي بروميثيوسية أيضاً ينجم عنها
العذاب حتى ليطفئ الشعلة . وتلك مأساة جيل كافح واستعد للغداء .
غير أن اليأس غلبه على أمره كما غلب خليل حاوي - ومعه المصلوبون
بآلامهم - كما غلب السياب برغم قبلات عشتار على شفثيه :

هيهات ! ..
أتولد جيکور
من حقد الخنزير المتدثر بالليل
والقبرة برعمة القتل
والغيمة رمل منشور
يا جيکور !

فعلى قريته السلام . مادماً إزاء نموذ المندحر الذي لا يستطيع أن
«يرغم الحقول» أو «يفجر الرعود والبروق والمطر» أو «يطلق السيول من
بديه» .

وأما البياتي - وقد أحبط أيضاً برغم كل ما يروج عن اجتيازه
الأزمة - فقد أراد أن يبعث نيسابور الجديدة أو جنة الأرض من جحيم
نيسابور القديمة^(٤) التي طالما بصق الغزاة على دود وجهها المجذور . والتي
تقمصتها - مع ذلك - عائشة فراح يتتبعها في كل مكان - حتى في لندن
وتحت أعمدة النور - وكانت أحياناً تتخفى في أوراق الليمون وأزهار
التفاح . وقد قالت له ذات يوم :

«عائشة اسمي - قالت - وأبي ملكا
أسطوريا كان يحكم مملكة دمرها زلزال
في الألف الثالث قبل الميلاد»

من مثل «يا سمسم افتح . أحييتك يا أوفيل . في رأسك من شعري
بخوضر إكليل» وما يقوله بدر توفيق الشاعر المصري من مثل «موسى
اهتزت في ثمناء الراية . حين امتد الوجه الأصفر» وما يقوله عبدالعزيز
المقالح الشاعر البغلي «أنصلب سرا . وأواد أواه أين الصليب . وهيهات
أين مكان المسيح» وما يقوله يوسف الخال من مثل «وقبلنا نهم بالرحيل
نذبح الخراف واحداً لعشوتوت . واحداً لأدونيس . واحداً لبعل» ثم ما
يقوله خالد أبو خالد الشاعر الفلسطيني من مثل «لكن أبا ذر ولد على
شفتي . وفي كفيه السيف . صمت» فتشئ يقرر أن هؤلاء جميعاً - على
الأقل في هذه المواطن - لم يتسن لهم أن يثبتوا أقدامهم فوق أرض
الأساطير . أو ما يمكن أن تنتزع الأساطير من ربقة التاريخ . والحقيقة .

نكن استخدام الأسطورة . وكل ما دخل إلى عوالمها من الواقع . لم
يقف عند ذلك فحسب - حيث الاستحضار بإشارة أو بعلامة لموقف
إنساني قديم استجابة لزرعة فنية أو أخلاقية - وإنما جاوزه أيضاً إلى
الإحياء بقصة هي في الأصل إحياء سردي لواقع بدائي يبحث عنه أمثال
فريزر وتيلور وأندرو لانج ونحوهم . وبعبارة أخرى شاع استخدام
الأسطورة في الشعر المحدث كقصة رمزية Allegory حتى ولو كانت
هذه الليجورية تفسيراً قديماً لطقوس أقدم . وكثير من هذه الطقوس لا
يزال يتحكم في سلوكنا وعاداتنا حتى اليوم^(٥) .

ومن العسير في واقع الأمر تحديد المسار الذي تسير فيه عملية
الإبداع الفني متكئة على القصة الرمزية (الليجورية) . فهذه ضرب من
الحجاز أو الخليل . ولأنها كذلك . لا بد من أن يكون ثمة تركيز على سرد ما
يتصل بالمشبه به من صفات وأفعال على أساس التناظر . وباعتبار زمن
المشبه به حاملاً للمشبه أو مركبته Vehicle كما يقول ريتشارد في كتابه
«فلسفة البلاغة» .

وبدأ أعترض عن هذه المقارنة التي قد تبدو مقحمة . فلم أقصد إلا
أن أجعل منها وسيلة إيضاح لما أريد . ولنفترض معاً أن خليل حاوي -
مثلاً - أراد على عادته أن يصور صحوة الإنسان المهزوم من بين ركامات
العصر وتناقضاته برغم إفلاسه - وقد قدم إليوت له النموذج في الأرض
الخراب - فما عليه إذن إلا أن يكون نموذراً أو بعلاً أو مسيحاً . وأحد
هؤلاء في هذه الحالة مشبه به . وحكايته تشبه حكاية «الثور الوحشي»
الذي تشبه به ناقة الشاعر الجاهلي وهو يرحل رحلته الخرافية الباهرة .
وتبدو الحكاية هنا - إذا أحسن الشاعر تضمينها - غير مقصودة
لذاتها . بمعنى أن الشاعر لم يشأ سرد وقائعها إلا لأنه شعر بأن لديه
موضوعاً يريد إيضاحه . فكأنها في الحقيقة عنده لون من ألوان
التصوير . وهذا التصوير عادة ما يكون عالة على تفصيلات الأصل .
إلا أن الشاعر الفاهم يجد من الخير أن يستغنى عن بعض هذه
التفصيلات . ولا بأس إذا سمح لخياله باستبدال غيرها بها .

وربما كان خليل حاوي أحد الذين نجحوا تماماً في استغلال
حكايات السندباد الخرافية في رحلاته إلى منابع القوة في أعماقه ومصادر
المعرفة . ولأنه تموزي . فقد أضفى على سندباد - أي عليه هو نفسه -

فذلك ثلوث لا شك فيه . ولكنه آت من فراغ . لأن المدينة لم تبعث . وظلت حلما برغم فداحة ما بذل الشاعر من أجل تحقيقه :

ولدت في جحيم نيسابور
بشمن الخبز اشترت زنبقا
بشمن الدواء

صنعت تاجا منه للمدينة الفاضلة البعيدة !

وقد كان لابد أن تضع نيسابور أفقعة طيبة وبابل وروما وبغداد وإرم ذات العماد التي هدها زلزال - وعنده أن سيزيف في رثائه كامي أدرك عصر الزلزال : - كي يرد على عبث الموت برؤياه اليوطوبية ولكي يسافر في بحر الصوفية معتمدا حلولا حلاجيا أو تناسخا قد يكون فيه الاستمرار المنشود للحياة .

ومع البياق في إحباطاته نذكر صلاح عبدالصبور . وفي « أقول لكم » أول شهادة على إفلاس يوطوبياه . وقفى عليها شهادة ثانية في « أحلام الفارس القديم » ليرجع من بخار الفكر دون فكر . ويحيا بلا ظل ولا « صليب » وقد نسيه الله حتى كأنه لم يولد ليعيش موهبة الحب .

ولم يعيش ليتنصر

ولم يعيش لينهم

وفي تفقده القصص الشعبي والملاحم متحولا عن الأساطير وأقنعة التاريخ تكثر العبارات التي نمدجها خلال حكاياته عن الملك عجيب وبشر الخافي والسندباد . وقد يكون بعض هذه العبارات مما يجتمع عليه الشعراء منحدرأ إليهم من عصور ممعة في القدم :

لم آخذ الملك بحذ السيف

اللفظ منية

مات الملك الغازي

الميت يحس دعاء الأهل

هذا النجم . النجم القطبي

فأنت هلال أزهر اللون مشرق

في مجلس الصبح أنا تاج وصولجان

ياكلني الزمن

إن جئت إليها (يقصد المرأة)

لا تأمنها حتى لو جعلت فرش منامك نهديها أو
فخذها .

ومن الخماقة أن نستنتج - مما سبق - أن هذه الأنماط بنصها منقولة نقلا . فإن صلاح عبدالصبور يقف في لبجورياه عند الخافة الخالية من أية معلّم . إما إلى الجانب الآخر حيث الرؤى المتجددة - وهو صاحب خيال شاعري - وإما إلى الخاوية . وهو إذا خلق لم يشبث بسحابة ولا حتى بهذا النجم القطبي الذي كثر دورانه عند البياق !

وتفرض الريح ذات الإشارات المتنوعة - ريح المني . امتزجت رواغنا بريح الأرض [حلول] . ريح الود والألفة . الصمت راكد ركود ريح ميتة . هل يأمن حضن الريح . في ليلة صيف راكدة

الريح . أتمزق ريحا طيبة تحمل حبات الخصب المخبثة . نطفتنا الأيام وأثقتنا في وجه الريح . مولانا تلك هي الريح [بعكس : تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن] . ماذا تحكي الريح - مجموعة من السيميويثيات الخاصة وإن تظل ملتصقة ببعض حكايات السندباد وتفصيل الرحلات الخرافية التي تكشف عن أن الإنسان المحكوم عليه بالموت لا يمكن إلا أن يذوي حزنا . وقد يصعب « تجديد » بادئ ذي بدء .

وأما توزيع الخادج والتواليب المسدجة في ضوء التفسيرات المذهنية - من غير إهمال لعنصر الخيال - فينبغي على السأم والسخرية والتحسر على « أشياء » عزيزة ماتت لديه وهي بعد في نصارة الربيع . وفي نهاية الأمر . وبعد أن ماتت حتى الكلمة الصادقة في مأساة حلاجيه . قضى في تنويعاته بشجر الليل بأن الإنسان هو الموت . وبأن النشوة خمدت . وبأنه هو نفسه « يتقطر في زمن الموت » .

وفي حوارية « الموت بينها » التي ضمنها ديوانه « الإبحار في الذاكرة » - وهي من أجمل شعره - رفض كل أولئك . وإن ظل يبحث في حيرته وضجره عن عطايا الله له بعد أن هجره الملاك « ذو المنقار الذهبي » وكان قد اعتاد أن ينتزعه « من بين ندامي دار الندوة » ويظل معه إلى قبيل « صباح الديك » .

وما نريد بعد ذلك شيئا عن عبدالصبور في هذا المجال - فثمة من لابد أن يعود إليه بالتفسيرات الأسطورية المتأترية - وإنما نقف وقفند الأخيرة عند حسب الشيخ جعفر صاحب مدن الوهم والرؤى المستحيلة . فهو يواجه الخيبة أو الإحباط كلما حاول تشييد مملكة الطفولة في كل مواجهاته لواقعه المتأزم . وعلى الرغم من أنه لم يصل بعد إلى بؤرة اليأس . يظل شعره قائما . ويظل هو باحثا عن خلاص غامض :

أغوص في توحدى

أبحث في تشردي

عن نخلة ومسجد قديم

ياوى إليه - مثلا العصفور - وجهي الضائع اليتيم

فجرة من كوزة المبرد

وحفنة من نمره الندى

ورحم الله أبا العتاهية . وإن يكن ذلك لا يعني مندوحة عن أي نواس وفيدياس وفيدرا وأوفيليا في قاع كأسه وبين الهياكل المهذمة . وبأقنعة نهى له التضاييف الكامل بين ضميري الغائب والمتكلم . ومن أجل أن يجدد شباب مدينته القديمة التي قد يسخط عليها بقدر . ما يهفو إليها .

ثم أعتذر مرة أخرى ...

فقد أضلت في مدخل أردت به الاتفاق على معنى الأسطورة (وقد لاحظنا حتى في بحثنا عن رمزية الشعر الجاهلي^(٥) أنه واسع رواج) . وعلى تجديد قسمتها رمزا حيا كان أو تضمينا حكاية تمثل أرفع تعبير عن شيء يحدث حدثا لا يستطرق . وسنلاحظ أن تلك الحكاية قد تستغل بتفصيلات واضحة تقتضيها فاعلية الإيقاع النابض . أو جاذبية الوقائع التي تثير القوة الكاسحة والعنفوان المتأجج . وخير ما يمثل ذلك خرافة بأجوج ومأجوج . وأسطورة بروميثيوس . وسيرة سيف بن ذي يزن .

أو قد تظهر الحكاية . في الشعر مهجئة . أو مبتورة لتكون تمثيلاً
لجهر أو مفتاحاً لباب مُقَصِّر إلى مدن « اليوتوبيات المرسومة من عبث
الأفلام » - هكذا يسميها عبد الصبور - ومدن الفرح ومدن الغيب التي
يرسو فيها شاعر كحجازي قاتلاً إنها .

... من الزجاج والحجر
الصف فيها خالد ما بعده فصول
بحث فيها عن حديقة فلم أجد لها أثر
وأهلها

نحت اللهب والغبار صامتون !

وربما « صنع » الشاعر أسطورة إذا كان متقد المشاعر متبع الخيال
قادراً على أن يضع أيدينا على قيم ربما لم توجد إلا في نماذج يونج العليا .
أو عساها تكون مطبوعة على « مرايا الكهف » المسحور فتؤسّر لوموميا أو
أم صابر أو جميلة بوحيرد الرامزين جميعاً إلى بطش المختل وطغيانه .

(٢)

هل بعد ذلك كله نحتاج إلى أن نؤكد أن الأسطورة تفكير صوري
شعراً أو هو قيمة معرفية تاريخية ؟

لا أظن ...

وإذا كان شتراوس يعتبر هذه المعرفة بدائية لالتصاقها بالطبيعة
لدى الإنسان الخشبي - وكان قد أنكر الطوطمية فيها - فلأنه حرص على
تحديد معالم الفكر المتحضر . وهو دائماً يتسم بالصقل والتهديب . ولا بد
على أية حال أن نقدر هذا الرأي . وفيما يخص اللغة داخل هذا الإطار
تبدو الطبيعة غير واعية لها . وخلال تمرسها على التصوير وجد الشعر كما
وجدت الأسطورة معا أو متعاقبين .

ولأن الشعر استمر . استمرت الأسطورة . حتى ليعترف شتراوس
- ونحن نلح على ذكره لأنه صاحب التحليل البنائي في علم اللغة
والأنثروبولوجيا - بأن الأسطورة زاحمت العلم « من القرن الثامن عشر
على الأقل . بل لقد عاشت بعد ذلك على نحو ما ذكرنا من قبل .
وتمكنت الرومانسية في أزهى عصورها أن ترى فيها مادة تتفق وفلسفتها .
وكانت موسيقى العصر التي وضعها أمثال قاجر تنقب في الفولكلوريات
وتترجم الأساطير إلى نغم وإيقاع . أو كانت تأخذ من الأساطير
الأصوات المدوية والصادحة وتترك اللغة - إيقاعاً ورموزاً للأدب !

ولأمر ما كانت عنابة شعرائنا العرب منذ بدايات القرن العشرين
قائمة على أساس ما صدر عنه رومانسيو أوروبا . فترجموه وتأثروه
متساعجين بما كان يمكن أن يفيدوا من تيار الواقعية . ومبتعدين وسعهم -
من ناحية أخرى - عن الاستمرار الحفاظي الذي ظل إلى اليوم يتغنى
بأسلوب امرئ القيس وأبي تمام وأبي الطيب . فكانت النتيجة اتساع
رقعة الرومانسية العربية . واقتحام الرمزية مذهباً دهاليز التعبير الشعري
التي ارتادها أمثال أديب مظهر ويوسف غصوب وسعيد عقل وإلياس أبو
شبكة وبشر فارس وجبران .

ويمكن بطريقة أو بأخرى القول إن العالم العربي - في نهضته
الشعرية الأولى الحقيقية - توزع بين الرومانسية التي تزعمتها مصر .
والرمزية التي تزعمتها لبنان . وقد فرضت الأساطير نفسها على
المدرستين . اقتداء بما وقع في أوروبا . وإحساساً من الشعراء - هنا
وهناك - أن هذه الأساطير هي مادة الشعر الحقيقية . وبدون أية دراسة
معسقة - لأن العناية بضروب الفولكلوريات جاءت متأخرة جداً -
أصبح مطلوباً أن يقول الشعراء مثل ما يقول ولیم بلیک وشیلی والفرد دي
قبي وبول قاليري .

ومن هذه الزاوية - فيما أظن - كتب سعيد عقل أعماله الدرامية
والغنائية فلست الأنظار^(١) . واقتحم على محمود طه بإيقاعاته الحادثة
ورموزه الشفافة الميدان بمطولته «أرواح وأشباح» دون أن يجاوز السرّد
ودون أن يفهم بدقة دلالات النموذج الأسطوري . وكان ذلك عام
١٩٤٢ أي بعد أن مات أديب مظهر اللبناني - رائد الرمزية العربية -
بأربعة عشر عاماً . وبعد أن أصدر إلياس أبو شبكة «أفاعي الفردوس»
معتمداً رمزيات بودلير وأساطير العهد القديم . فهزّ العالم العربي هزاً .
غير أنه تفوق على نفسه - بعد تهاككه في مسرحيته أغنية الرياح الأربع -
في قصيدة أسطورية أبدعها بلا اعتماد مباشر على شاعر بعينه أو على خرافة
بعضها . وهذه القصيدة جاءت في ديوانه «الشوق العائد» أدفاً دواوينه
وأنضجها . وذلك بعنوان «امرأة وشیطان» لعله أراد أن يستلهم بها
بيت أبي العلاء المعري .

مركز تحقيق تكاميل علوم عربي
لحالك الله يادنيا خلوبا
فأنت الغادة البكر العجوز

وقد صدر القصيدة به^(٢) . غير أنه جاوز الشاعر القديم وخلق ما
شاء الله له التحليق بعد أن تمكن من تحويل تقريرية أبي العلاء أو منطقته
إلى مجموعة من الصور الرمزية تاركاً مجال التأويل لخيال القارئ . وعلى
الرغم من وضوح القصيدة وهي تتكى على رموز تحيا - بغموض - في
اللاشعور الجماعي وينم عليها مطلعها :

أقسمت لا يغص جبار هواها
أبد الدهر وإن كان إلها

تمكن من أن يضع قارئه في جو غائم وبين وقائع خرافية مخوفة بشعائر
السحر والرق وتباويل الرؤى وبأساليب الآلهة والجن والشياطين . فكان
بذلك كله من أوائل المروجين للصور الأسطورية . مثلاً كان أبو شبكة .
من أوائل المهتمين بالرموز انتورية . وإن جاوزا معاً طبيعة النموذج من
حيث هو حقيقة مطمورة في أعماق أعماق الإنسانية .

على أن الأبيات الأولى من القصيدة سردية ملحمية . لكنها لا
تنتمي إلا إلى حكاياتنا الشعبية - قد تبدو واقعية في بعض جوانبها للعجب
الشديد - فيكذ الناقد على أي حال إذا حاول أن يردّها إلى مصدر
معين . فالمرأة الدنيا ...

حذقت علم الأوالي ووعت
قصص الحب ومأثور لغاها

قيل لا يذهب عنها كيدها
غير شيطان ولا يمحو رقاها
ورروا عنها أحاديث هوى
آثم يغرب فيها من رواها
وأساطير ليل صبغت
بدماء سفكهن يداها
يذكر الركبان عنها أنها
سرفت من كل حياء فتاها
وقتل بين عيني زوجه
كل معشوق دغته فعصاها
كلما التذت وصالا من فتي
سحرته وهو في حضي هواها

هل تذكرين
تلك الحكايات الطويلة عن أميرة
كانت تصر...
تصر أن تبقى كدنيا صغيرة

وهذا كلام منظوم لا يشير إلى الواقعة - واقعية الشاعر في العراق -
بالقدر الذي يشير إلى إخفاقه في استيعاب درجة التزامه الاجتماعي .
والناقد بعد هذا كله أو قبل هذا كله . مضطر إلى إعلان التناقض الشنيع
الذي يقع فيه أمثال بلند الحيدري ممن لم يحسنوا فهم الأنظمة
الفولكلورية - في حكاية كحكاية الأميرة . نائمة كانت أو متيقظة -
عندما تتحول إلى بنية شعرية فاعلة .

لكن سقوط بلند الحيدري كان حتى هذه المرحلة التاريخية في حياة
شعرنا الجديد . من الأمور التي ربما يسكت عنها بدعوى التجربة مرة .
واضطراب المصطلح الفولكلوري مرة أخرى . وإذا نحن جاوزنا هذا
وذاك فسوف نقابل بسقوط من نوع آخر مرده إلى الصياغة . على أساس
أن الشاعر لم يتبين حقيقة معاناته . وبالتالي لم يصدر عن التعبير الملائم .
وليكن بعض شعري أنا الدليل على هذا السقوط . ففي قصيدة « السور »
التي نشرت في الآداب^(٨) تستخدم عند الرغبة في تعميق الحكم القيمي
على قصيدة نضالية عالية النبرة . وإذا يقع في تلك القصيدة ذكر سور
يقبع خلفه الخائفون بصبرهم حتى تبدو « الموازة » ضرورة لبعث خرافة
بأجوج ومأجوج . فيتم السرد على النحو التالي :

سور سواه
كنا سمعنا عنه أيام الطفولة
قصصا طويلة
بأجوج كان يدق صخرة
وبيل مأجوج صواه .. ثمرة من بعد مرة
تدمي الأكف ولا يكف ...
وهكذا تمضي السنون
كانت - على ما قيل - ألفا أو يزيد .
حتى نما لها صبي باسم « شاء الله » ...
يفعل ما يريد
لكنه صرعته أحجار ثقيله
فتجرعا الغصص الطويلة

وفي المقطع الأخير من القصيدة يُحكّم البناء بالجمع بين الخائفتين
من التنازع خلف السور والخائفتين من بأجوج ومأجوج قبل أن ينجبا ابنهما
« إن شاء الله » ويموت وهو لا يزال خارج السور الأسطوري . إلا أن
ذلك كله كان متلبسا بوعبي على نحو بدت فيه خرافة بأجوج ومأجوج
مقحمة . وافتقدت أيضا جاذبية الرموز . فضلا عن أنها عجزت عن
تحويل الرؤية التشاؤمية إلى قوة نضالية متفائلة !

وحتى حين نشرت قصيدتي « عندما تختلط الأبعاد والآماد » وأنا
في لندن^(٩) لم يكن نصيبها من النجاح كبيرا بالرغم من أن قصة سابور
ذي الأكتاف وظفت على نحو أفضل .

وهي في تصديها للشيطان - وقد هزمت وهو الذي تتخطى قدماء
مسيح الشمس . ويظن النجم في السماء . ويصد الرياح عن وجهها -
تسأله أمرا لا يقدر عليه . تسأله زهراتها التي هي شهوات الجسد
بصخب بالك . فيبكي مثلها ! ويسقط الشاعر عندما يلج على أن يكشف
عن الرمز الغامض . إذ لم يتركه ليقض علينا بهوماته وإبعاءاته . وهذا
ما سيحاول شاعر الحداثة Modernism أن يتلافاه فيما بعد .

ولعل محمود طه بعد ذلك قصائد أسطورية تقع في العيب نفسه .
إما لأنه لم يكن واعيا لأسلوب التعامل بالتمازج . وإما لأنه كان يقضي أن
الكتابة - لم يهدئ نجم إليه . يذبحني الحب . أنفاسي تضيء الأفق بركانية
كالجمر . عرائس وادي الخيال . فما النار أحنى من الزمهرير . أجلس
بانار وحدي - قد لا تغني عن التصريح . وبخاصة أنه كان يستهدف
دائما تجسيد أفكاره بأقنعة نثرها نثرا في « أرواح وأشباح » .

بيد أن الذين استغلوا شخصيات الأقنعة قبله لم يفعلوا أكثر مما
فعل . وإلا فلنعمد إلى ما قدمه إلياس أبو شبكة وسائر شعراء جيله عن
شمشون ودليلة وقدموس وبنت بفتاح وأوزيريس . ولن نرانا محتاجين
لفهم رموزهم إلى أكثر من أحد المناهج الفيلولوجية المتاحة . ومن هنا
يسقط من شعرائنا المحدثين بلند الحيدري عندما يقول في سذاجة وقد
تبيأت في شعره كل أسباب التمرد والفجعة والعزلة بجانب أسباب
« البعث » الخموزي :

ولتبق في الأفق البعيد
تلك الدروب كما تريد
فقدأ ستبعث من جديد
أما أنا
فلقد تعبت وها هنا
سأنام لا أهفو ولا تهفو مني

والرأي عندي أن ذلك الشاعر ومن دار في الفلك الذي دار هو
فيه ، أرادوا بانسلاخهم عن الذاتية المتورمة أن يخرجوا من عالمهم المنسي
ليرتبطوا بالواقع الذي تتغير فيه مدلولات الأنماط الشعرية فاكتفوا
بتقارير أكثر ما تدل على وعي الشاعر :

فقد كان الجو في بريطانيا آنذاك مشحوناً ضد العرب ، وكان الوقوع على موتيف أسطوري أو أى نموذج منشئ يقابل ببرود على مستوى المعاناة الذاتية ، فضلاً عن أنه كان يضع أى شاعر في مواجهة الإحباط الجماعي بعد سنوات طويلة من انتظار الثأر ، وبعد أن شاهد - من زاوية مظلمة - تهاوى الثورات في بلاده الممزقة . وكان هذا بإيجاز يعنى خروج هويات مشوهة لا تملك شيئاً كهوية عز الدين القسام عند الشاعر محمد القيسي ...

لا يملك عائلة .. لا يملك بيتا
يتجول في أحياء الفقراء
وكثيراً ما شاهده بعض الفلاحين
يعبر بين الأشجار
يبحث عن حبة تين يابسة ...
عن جرعة ماء
فيمر سريعاً ويجاوز لقايا الأطفال
والنظر إليهم
كى لا يبكى !

وأما هوية سابور في « عندما تختلط الأبعاد والآماد » فقامت في تجربة عشق معادل لعشق قومي حاول أن يظهر الأبطال وهم يخرجون للشمس ...

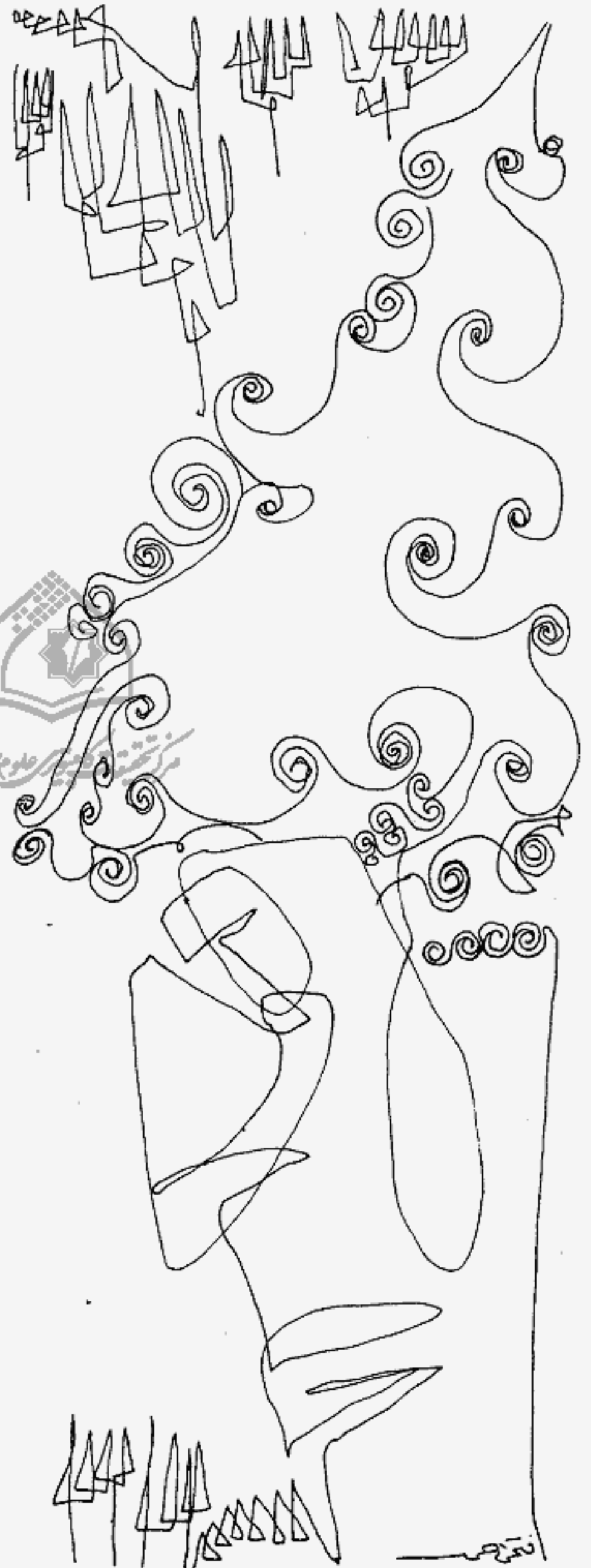
مُسوخا
ويعودون مع الليل نفايات غيبه
والنساء البله بالعرى يكرسن الفنون
أو يبارين الجنون
ويغنين لحونا مضرية
آه ، ياكم ضيعتنا فكرة الثأر ...
فرحنا نمنطى للحرب خيلاً خشيبه !

أى أن عودتهم افتقدت كل إشارة إلى تحوّل طقسى مناسب ، أو لم نشعر بأيّ تغير يبعدنا عن أى تضارب ترفضه العلاقات الداخلية لتشكيل يريد للأشياء الجميلة أن تنمو في واقع يعجز عن أن يخلق الثمر من ناحية ، ولا يحقق نبوءة الانتصار من ناحية أخرى

(٣)

يقودنا هذا السقوط الفنى - ومبعثه إرادة الشاعر الفجة - إلى مناقشة طبيعة الأسطورة وما دخل فيها من حكايات شعبية وتاريخية مختلفة إزاء الواقع بهيمومه وأمراضه ومشكلاته . أى ثمة موقف يُفرض فيه على الشاعر من الخارج معادل أسطوري ، وهذا المعادل يشبه معادل إليوت الموضوعي Objective Correlative في أنه يعادل عاطفة الشاعر التي يريد التعبير عنها في لحظة ما .

والمعادل - مهما يكن أمره - لا يبدو أن يكون « أشياء » أو « مواقف » أو مجموعة « أفكار » قد تصبح في نهاية الأمر إضافة إلى القصيدة ، وليس امتداداً داخلياً لها .



فإذا كان معظم المضاف - من حيث هو معادل - مما لا يرفضه الشعر على أساس العلاقة القديمة بين الشعر والأسطورة . ولكنه مع ذلك مرفوض في قضية واقعية تشغل بال الشاعر ولا سيما إذا كان صاحب فلسفة ...

أقول إذا كان ذلك كذلك . فكيف نوفق بين الواقع المدرك بمقاييس المنطق والرؤيا المتسكعة في بدوات المغامرة الخيالية ؟

وفي ظني أن هذا سؤال لا يحتاج في الإجابة عنه إلى مشقة . لأن الأسطورة . سواء أكانت من قبيل الرموز أم من قبيل الملاحم والنيجوريات . مجموعة سيميوطيقيات تدل تحليلاتها على أنها من نتاج الخيال الخلاق الذي يستطيع وحده احتواء الحاضر والماضي . كما يستطيع أن يقتنعنا بأنها جزء من نظام لغتنا وإن غاب ذلك عن كثير من نقاد الأدب . ولعل هذا هو الذي يوقع كثيراً من الشعراء في ظاهرة التكرار . وأخطر ما يكون التكرار إذا صدر عن لاشئ . كأن يقول أحمد عبدالمعطي حجازي :

كلماتنا مصلوبة فوق الورق

لما تزل طينا صريرا ...

في «مدينة بلا قلب» . ويقول بدر توفيق :

حبيبي .. ملاكي الأثير

أقرأكم سلامي المصلوب واسترحمت

في «إيقاع الأجراس الصدئة» . ويقول محمد مهران السيد :

سأحفر في كل عين صليب

بلون المغيب

ين على مسيح حبيب

في «بدلا من الكذب» . ويقول عبد الوهاب البياتي في ذكرى ديمتروف البلغاري :

مسيحنا كان بلا صليب

بوعد ألف شمعة في ليلنا الكئيب

في «عشرون قصيدة من برلين» . ويقول محمد عفيفي مطر :

وفي جنبيه حطت بومة خرساء

تنقر قلبه المصلوب

تضيق الأرض

تنشعب الطريق مساريا مسدودة الأبواب

«لماذا صليبتك الريح يا جميزة المغرب ؟»

في «بتحدث الظلمى» . ويقول غير هؤلاء في الصليب والصليب والمصلوب دون أن يحتاج قومه - وهو بناء شعري - إلى هذه التولية المنسبكة . أو فنقل إلى هذا النمط المتداول بلا رصيد شعوري صدق . وبفضل في هذه الحال أن نحسب الفعل «صَلَبَ» وما يفرعه تكراراً لنظماً تغيب فيه قيمته الرمزية . وإلا فلنسأل أنفسنا بساذجة : إذا كان من الممكن أن تصاب الكلمات فكيف تصاب وهي بعد ظن «ضرب» ؟ ثم كيف يقرأ السلام المصلوب على قوم ؟ وكيف يمكن حفر الصليب في

العيون بلون المغيب ؟ وحين عقد البياتي الصلة بين ديمتروف والمسيح ضيع التيمة الإنجيلية تماماً كما ضيعها حجازي ومهران تحت أي تأويل . والمطلوب من الشاعر على أي حال أن يراعى «التقنية» طالما تحدث موضوعه . وطالما عمد إلى تعقيل عواطفه حتى لا تندفع إلى مسارب متباعدة .

وأكثر ما يعيب ذلك التكرار - فضلا عن افتقاده القيمة الأسطورية - تجسده على نحو يدل على عدم صدق الشاعر . وقد نفت ذلك نظر مجموعة من النقاد أذكر من بينهم عز الدين إسماعيل . وأكبر الظن أنه عندما حاول أن يفهم تجربة الشعراء المكررين عمليات الصلب - كأنه يريد أن يحدد القيمة المعرفية - لم يظفر بطائل . فقال بإيجاز «التكرار بخاصة في مجال استخدام الرمز . قد أوشك أن يعلن إفلاس الشعراء وإفلاس التجربة»^(١) . وأزيد فأقول إن الإفلاس أعلن بكل تأكيد . إلا من فئة قليلة وظفت هذا النمط بطريقة لا يمكن بها أن يرتد إلى أي نمط آخر أو حتى يمكن إدخاله في غير هذا السياق . ونحضرني هنا أمل دنقل في قصيدته «مقتل القمر» - وللقمر كما نعرف سيميوطيقيات متعددة - فاستفتح قائلا :

وتناقلوا النبأ الأليم على بريد الشمس ...

في كل المدينة :

قتل القمر !

شهدوه مصلوبا تدلى رأسه فوق الشجر

نهب اللصوص قلادة الماس الثمين

من صدره

تركوه في الأعواد كالأسطورة السوداء ...

في عيني ضير

وأنا لا أزعج أن هذا الشاعر حاول إرجاع بعض الظواهر الميثولوجية - أو الفولكلورية بالمعنى الإثنولوجي الكبير - إلى أصلها في عمليات تشابه عن القمر . فهذه قد تكون من مهام المدرسة الطقوسية . وإنما أزعج أنه ركب ليجورة من مصادر مختلفة ومتباعدة . وبذلك نجح في التهرب من المكرر المعاد . كما نجح بالقدر نفسه في أن يضعنا أمام تصوير رمزي بضرب الحقائق التي قد تشير إليها العناصر الأسطورية . أقصد محتوى حكايات القمر حتى وهي على بريد الشمس . ومن منا هنا يبحث عن التفسير المعقول ؟

ونمط آخر يشهد على امتناع التكرار الفعلي . أو يشهد على أنه برغم تكرار الظاهرة مستندة إلى قيمة أسطورية احتاجت إليها بنية القصيدة . حيث تكون فكرة الصلب مفروضة في الشعور وفي اللا شعور جميعا . وحين تصبح مقطعا شعائريا - ولا يعني تشابه بالمقايض الشعائرية التي نراها في فينيق مثلا أو لدى قومز - تبدو برغم أنف يونج^(٢) دالة على شر شعوري محدد . بقدر ما تدل على قوى فاعلة في أعماقه كفرد في مجموعة كبيرة .

هذا النمط موجود في ديوان «بيادر الجوع» . وقد ضمنه خليل حاوي المقطع الخامس من «جنية الشاطئ» . وعنوانه «دمعة الجن والخطيئة» وفيه يقول :

بطبيعة هذه «الأداة» المقدسة . وتنفيذ مهمتها لدى ملعونة بالسة
أسلمت نفسها للشيطان .

» . . .

ولست أذهب إلى أبعد من ذلك . فإن النموذج المفرد - ثكنمة
الصليب . ويحمر معه على ما بينا كل أسماء الأبطال والآفة كسيريف -
خدم طائفة محدودة من الشعراء المحدثين - هي التي ثقفت نفسها
أسطوريا - وهوى بالغالبية إلى نمطية التكرار الذي افتقد دائما التحديد
الموضوعي . أو على الأقل افتقد القرينة فوقع سوء الفهم وسوء التعبير .

وأما الصورة - وهي في أبسط تحديد لها جملة مركبة أو أكثر -
فهي عماد التعبير الشعري الجديد . وفي امتداداتها الفولكلورية قد تعتمد
التاريخ وحيوات الأعلام المثيرة كالحلاج وهولاكو والغزالي . فيتحدد
الأساس المعرفي بمقدار تمثل الشاعر لواقعة أو لحياة البطل . ولا يكون
للسياب من ثم غناء كبير إذا أنشد «من رؤيا فوكاي» :

أهم بالرحيل في غرناطة الفجر
فاخضرت الرياح والغدير والقمر
أم سمر المسيح بالصليب فانتصر
وانبت دماؤه الورود في الصخر
هياي .. كونغاي كونغاي
ورغم أن العالم استمر واندثر
مازال طائر الحديد يذرع السماء !

وليس بعينا اقتباسه الثابت الثاني من لوركا والسادس والسابع من
إديث سيويل . فهو من نوع التفسير المفقوت - ليس نتيجة تركيبة
ذهنية مباشرة ؟ - وإنما بعينا إقحام صورة العذراء «كونغاي» التي
أثقت بنفسها في قدر خليط المعادن مع «تيمه» الاستشهاد المسيحي .
حقيقة استشهدت كونغاي لتتأسك بدمها المعادن ويتشكل الجرس
المطلوب . ولم تعد إلى الحياة قط إلا في رنين الجرس كلما دق . فقد كان
يرد : هياي . كونغاي ! وأما المسيح فقد استشهد - كتموز - أو لأنه
صورة معدلة من تموز وفينيق - ولكنه يبعث دائما في الورود عندما ينبت
في الصخر

وهل لابد من التلويح بكل هذه الأسماء ؟

ومع ذلك . ويرغم أني أعلم أن كثيرين لن يرضيه هذا الحكم .
فإنني أقول إن الصورة التي تمردت بهذه الشاكلة في ذلك المقطع
افتقدت إنحاءات كونغاي ودلالات المسيح تماما كما افتقدتها الصورة
الخرافية التي رسمها الشاعر اللباني حين صعب للفجر . فقد قال :

وفجرا الجريح
للبابة تفرش السماء
مصلوبة كأنها مسيح

فلم يكن اختباء الشاعر وراء «الأسطورة» كاملا . بمعنى أن
نظرته إلى المسيح كانت فجأة بعض الشيء أو كآلة محسوسة . وأنضج منبه
وأقوى نظرة صلاح عبد الصبور في غزلية «أغلى من العيون» :

دمغت جيبني لعنة حمراء ...

كانت من سنين وما تزال

يحكون : لي جسد عجيب

ترتد عنه النار ترتد الخناجر والنبال

يحكون :

- أطبخ في الكهوف لحوم أطفال ولى

عين أصيد بها الرجال

وأموث حين أحس رغب العابرين

وصدى لعين

باسم الصليب لعل يطردها الصليب

(تفاحة عجيبة) .

(وصية الوعر الخصب) .

مازلت أجهل ما الذنوب وكيف تغسل الذنوب

وأخاف من «باسم الصليب»

أنسل للكهف المعلق فوق أمواج المضيق

وليس من داع إلى التنبيه أن الشاعر وظف الصليب هنا في بنية
تجمع بين التصوير والرمز والكتابة . أو فنقل من الكتابة المتضمنة
أسطورية الصليب . حيث تحتاج من أجل أن توحى إلى الصورة والرمز
معا . واللجوء إلى الصليب عند تحليل حاوي في اليبادر قد يكون أساسا
في تحديد معالم الرمز بدلالته النفسية . بل هو أساسي في معظم شعره .
لا من حيث إنه مسيحي مشدود إلى عذابات المسيح وشهادته . وإنما من
حيث طبيعة قصيدته - وهي من الشعر السحري إذا صحت التسمية -
الضاربة في ميتافيزيقية تردد بين الخدس والحلم والنبوة .

وفي المقطع الذي قرأناه - وهو عن جنبة الشاطئ - نواجه بعملية
استحالة للتطهر بعد أن دمغت البراءة تماما بالرغم من أنها لا تزال

اللغة الحمراء في شفتي

وفي شفتي التوجع والصلاه

ثم تصبح الجنبة - في زوجة لعازر - المرأة التي تقول عن نفسها :

طالما استسلمت في نومي

لغريب بربري

بتعالى أخضر الأعضاء

غربة النوم جحيم لا تدوم

فلما بعث من قبره . تراءى لنا ذلك التاريخ البشع الذي جعلها تردد بين
الحين والحين عنه وهي شاعرة بالخطيئة حتى كبر عندها أن تستعيد
بالصليب :

كنت أسترحم عينيه

وفي عيني عار امرأة ...

أنت . تعرت لغريب

عاد من حفرة ميتا كتيب !

إنها نهاية مأسوية . أو نهاية محفوفة بالإخفاق ومترعة بالخوف والألم . وقد
فضّل الشاعر منذ البداية إلى القيمة النفسية للصليب . وذلك فيما يتعلق

ومثلما تهتز للربيع شجرة
يسقط عنى ورقى القديم
يموت حزنى العقيم .. حزنى المقيم
بصافح الحياة وجهى الذى نصرته بيسميتك

فتلك عودة إلى الحياة بتيمة تموز أو بفكرة المسيحية عن العودة .
والشق الصلبي ورد فى قصيدته « أغنية للشتاء » مستخفيا تماما . وكان قد
مهّد له بتضمينه تموزية مخوّرة فى أول مقطع من مقاطع القصيدة :

ينبئ شتاء هذا العام أن داخل
مرتجف بردا
وأن قلبى مَيّت منذ الحريف ...
قد ذوى حين ذوّت
أول أوراق الشجر
ثم هوى حين هوّت
أول قطرة

وأن كلّ ليلية باردة تزيد به
فى باطن الحجر
وأن دفء الصيف إن أتى ليوقظه
فلن يمدّ من خلال الثلج أذرعته !

ولا نرانا بحاجة إلى التوقف عند نموذج الارتداد إلى الرحم - وهو
ضرب من الموت - فى إشارة الشاعر إلى « باطن الحجر » .

ويبدو الشاعر عبده بدوى فى هذا المجال مترددا بين التوفيق وعدم
التوفيق : لا لأنه يكرر نفسه فى أثناء توظيفه التيات الأسطورية والتاريخية
جميعا . وإنما لأنه يتوقف غالبا عند المرحلة التى بدأ بها السياب تعامله
مع الأتمة . ويمثل ديوانه « دقائق فوق الليل » الإلحاح المرهق على
الأنماط التى استهلكها لدى الشعراء المحدثين . ولعل فيما صدر عنه فى
« ذات النورين » خير دليل على ذلك . يقول :

هولاكو .. لم يترك فى مقلتها إلا رعشة
ولقد مات الفرسان الزرق الأعين
فى خيمتها من دهشة
حتى من قالت : وامعتصماه
قالنها فى كيبر عرى تياه
حتى لما سقطت من عينها غرناطة
لم تصبح أيام الأحران كرات مطاظة
حتى لما أن أرقها سيف الحجاج
لم يكسر فى كفها رغم حصاد السخط ...
المصباح الوهاج

وفى قال أعوزته البصيرة التاريخية . فضلا عن تراحم المتناقضات
حتى أرادها شاملة الرؤية . وككل الشعراء الذين وقفوا عند هولاكو
المتنمر وغرناطة الضائعة والحجاج الفاتك . سلب التيات فاعلياتها .
وذلك حين ربط نفسه بأقرب الدلالات للألفاظ (لا تنزعجى إن جاءوا
فوق الرمح برأس شهيد الله حسين) لجرد أن يقول لذات النورين :
ابتسمى !

وفى القائمة عنده - عدا هولاكو والحجاج الذى يعنوه حتى رأس
الشارع !! - كسرى فى إبرىق من نيسابور . وبنت السلطان وعبدالله بن
الزبير وابن الأشعث . ومجموعة أخرى من الأنماط الباهتة أو الأتمة
الشاحبة . ولو حظ أن الشق الفولكلورى المثل فى بنت السلطان ونيسابور
لم يسعف الشاعر فى خلق « المعادل » لتجاربه الخاصة . فأنكش البعد
الموضوعى فى الوقت الذى أغيته فيه الحيل البلاغية المختلفة .

والشاعر الذى فقدناه منذ شهرين - فوزى العتيل - كعبه بدوى
تماما . وبرغم كنياته الموحية التى يعتمد فيها حدسه اعتمادا كبيرا . سقط
بين برائن الأنماط المتكررة . ولذلك لم ينجح خلال تأزماته الشديدة فى
أن يجددها . لأنه لم يتصور التيمة الأسطورية أو الخرافية أو التاريخية
تصوراً يتفق وما يمكن أن يشكل قيمة آسرة . وقد نثر فى ديوانه « رحلة فى
أعماق الكلمات » - وهو من أنضج الشعر الجديد وأعذبه - صور الحلاج
وقد « صبا تموز إلى عشتار » مع بشر الحافى بغير الملامح التى اقترحها له
صلاح عبدالصبور . ولم ينس بطبيعة الحال غرناطة - أو الأندلس كله -
وكسرى وهو ينشر « الإصحاح الثالث من إنجيل المأساة » وكذلك
هولاكو « فى جحقله الهمجى » . وما يحسب له فى حشد هذه الأتمة أو
الصور الملفقة أنه بدأ أقدر من عبده بدوى فى توظيفها توظيفا
مونولوجيا . فجاءت أشبه بتيار الوعى . أو تيار اللاوعى الذى لم يفسده
التعقيل ولا التجريدات الفكرية .

وأما الذين تردوا فى هاوية النمط المستهلك قصصيا بلا عرض
شاعرى منطلقه الصدق القاهم فكثيرون كما قدمت . وعندهم - مثلا -
نقرأ لسعد دعبس :

يارب طه والمسيح ورب موسى والجميع
إنا ذبحنا هاهنا
وذكرت أندلساً وكيف طوى الظلام
أرجاءها
وذكرت إسبانيا الجديدة

فليس ثمة كشف ولا فتح . ولم تسعف الشاعر صورة الأندلس
التي طواها الظلام . فضاقت الأرض - أمامه - بما رحبت . واختنق هو
باختناق الجاهيرى . فدلّ على أنه مسلوب القدرة على المعاناة . ولو
راجعنا معه ما صدر عنه اليباقى فيما لوح به فى هذا المجال . لرأينا الفارق
العظيم . ذلك أن اليباقى لم يرفع الحجاب عن جمالية الأسطورة وقناع
التاريخ فحسب . وإنما كذلك زاد بشبواته وبشحويل قصيدته - فى
الجملة - إلى رؤى تتابع فى غموض يقتضيه أسلوبه فى التداعى .
وأما معين بيسو فقد اكتفى بالمفارقة - وقد تكون هذه حيلة

بلاغية ناجحة - فقال فى « القمر ذو الأحد عشر وجهاً » .

رأيت فى كربلاء ..
تحت راية الحسين
صهيل سيفه مع الحسين
وفوق سيفه قصيدة منقوشة ...
فى مدح قاتل الحسين

وقد ضيَّع بذلك الأساس المعرفى الذى يفترض أن يكون قيمة محدودة فى الصورة . وليس يمكن أن نزع أن الحسين - عند معين بيسو - فاقد الدلالة أو مهشم القناع . ولكننا نزع أنه فى هذا الموضع لم يجعله معادلاً موافياً للتأمل الحدسى . وأكثر من شاعر يحدث وقع فى المخطوطة نفسه . حيث لم يتمثل تجربته الذاتية تمثلاً كاملاً ، فتعذرت من ثم القيمة المعرفية تعذراً واضحاً . وفى الوقت نفسه لم ينجح إلا نجاحاً محدوداً فى خلق الحالة الشعورية - والحسية أيضاً - التى يتنامى منها الحدث الميثولوجى .

وبعد ذلك ثبت فيه « تمدد رأسها الموائد . ولا نرى الحجاج » وفيه « هولاء كوا يقفز فوق الأسوار . واهما لمسيح صلبته بغرناطة صرخة واش مونور » . وفيه أيضاً « عرج على الوادى وديج للحسين الشوق والإجلال والعذرا . رأس الحسين على الرماح . لا در درك يا أمية » كما أن فيه « قابيل على أهراء الفجر جندل هايل . وبوسعى أن أقسم أن المأساة على مسرحنا مازالت حية » و « أقسمت يا جزائرى الجديدة . أن أحمل الصليب . أن أطأ اللهب » و « من يشتري فى غرناطة المسبحا . من يفتدى حلاجها الجريحا » .

وصور أخرى يقابلها بالمستوى الهابط نفسه الإشارات التصويرية الخاطفة إلى سيزيف وبروميثيوس وكالبجولا وفينيق وأوديس والمثنى والمعرى والدرويش والسندباد . مع التركيز على لفظ « الله » ولفظى « الإله » والرب فى أبعاد ومستويات غريبة « على شفى ينمو الله والشيطان » و « أهرب نحو عينيك . بطالعنى الندى والله والغفران » . وفى المقدمة يذكر هنا أوديس : ونقرأ له فى « الكاهنة » مثلاً :

كاهنة الأجيال قولى لنا

شيثا عن الله الذى يولد

قولى

أفى عينيه ما يعبد ؟

وفى موضع لم يفهم فيه أن الله لا يمكن أن يكون رمزاً بقول :

مات إله كان من هناك

يهبط من جمجمة السماء

على أن ذلك - مهما يكن - ليس إلا من قبيل حماسة التصوير . والمرجح أن بزوغ فكرة الله نفسها عبرت من قبل عصر الديانات مراحل أسطورية عدة . وهى من أجل ذلك مستقرة بهذه الكيفية فى لا شعور الشاعر . وستظل إلى أن يحتكم فيها إلى العقل الواعى .

(٤)

فى تصوّر أن الحديث قد اكتمل عن توظيف الأسطورة فى المفرد والمركب . إيماءة لفظية أو تركيبية كنائية أو صورة ما . ويبقى بعد ذلك أن تنتقل إلى القصة الرمزية . وهى فى ظنى أكثر ما يتجه إليه فكرنا عندما نتحدث عن الأسطورة . غير أنها تكون دائماً مختلفة المستويات من الناحية الفنية . ويبدو أن أقلها شأنًا فى هذا المجال ما يتوقف عند الأصل بتفصيلاته لا يجاوزة . حيث لا يكون لدى الشاعر أساس فلسفى محدد . أو يكون هذا الأساس ضرباً من الإلزام الخارجى يفرض عليه . وفى

الحالين لا يمكن غالباً التعرف بوضوح على الدافع نحو استغلالها . إلا أن لجعلها مجرد محاكاة . أو مجرد تعميم يقصد به تعليق وضع معتقود بوضع لا يمكن إخضاعه للعقل .

وأما الأعظم شأنًا - وفى رأيى أنه موجود لدى حاوى وعبد الصبور والبيانى - فلا يرى من الليجوريا إلا العناصر التى تكون أسطورة العصر أو أسطورة الشاعر نفسه عندما يتحدث عن همومه وأحواله . وعندما يتساق وراء جباليات الشعر التى تعتمد - شئنا أو لم نشأ - روح الأسطورة ولغتها . وتحليل حقائق الوعى . مع التحديد الموضوعى الخاص والمبتكر . قد نلاحظ كيف دمج الشاعر بين حكايتى السندباد وأوديس مثلاً . أو بين قصتى سيزيف وبروميثيوس . أو بين « تيمتى المسيح وتموز » . أو بين هذه جميعاً ممتزجة بتصورات فولكلورية عن الجن والعفاريت . يقول أدونيس فى البحث عن أوديس بديوانه « أغاني مهيار الدمشقى » :

أسرد فى مغاور الكبريت

أعانق الشرار

أفاجئ الأسرار

فى غيمة البخور .. فى أظافر العفريت

أبحث عن أوديس

لعله يرفع لى معراج

لعله يقول لى ما تجهله الأمواج

وطبيعة العلاقة بين نفس أوديس واللغة السحرية التى يتعامل بها - وهى فى رأيى أشبه بلغة الشعر الأولى - تضع النهاية لأوديس العصر . فيقول فى « إسعى أنا أوديس » :

حتى ولو رجعت يا أوديس

حتى ولو ضاقت بك الأبعاد

واحترق الدليل

فى وجهك الفاجع ..

أو فى رعبك الأنيس

تظل تاريخاً من الرحيل

ولعله انتهى حقيقة إلى أن الأرض التى يخل فيها « تجهل طقس الرفض » . أو لعله أحس أنه لا بد من المغامرة فى الكون وما وراء الكون بعد أن شاهد « ضيعته » ذات يوم

... تبكى بلا جفن

مصدورة اللحن

تقول هدمت لمن بينى ؟

وقد قدّر لثقل هذا التصوير الأليجورى أن ينمو عنده . أى فى أعماله التى طلع بها بعد ديوانه « أغاني مهيار الدمشقى » . وأحسب أنه نجح مرتين بصفة خاصة فى « المسرح والمرايا » . نجح أولاً لأنه وفق إلى بناء القصيدة الطقوسية بلغتها الكنائية . وبلا أدنى تلفيق علاقة ظاهرة بالواقع . ومتضمنة مع ذلك وقائع درامية لا يمكن أن تصاغ صياغة الميثولوج . فكأنها بذلك إرهاب - ربح شعري له أبعاده المتميزة^(١) . ثم نجح ثانياً لأنه استطاع أن يستصدر من الشخصيات الأسطورية - مع

الشخصيات التاريخية التي أدخلت مدخل الأسطورة كالحجاج والغزالي والسلطان - أفعالا أو وقائع تجعل القصيدة نبوءة أو حلما أو سحرا تتفاعل فيه الميثافيزيقا بالرموز ذات الدلالات المعقدة .

ومع ذلك يمكن أن نحصر الموضوعات التي طرحها أدونيس قصصيا في ثلاثة : محاولة الاكتشاف . أى اكتشاف نفسه حتى ولو كان مهيارا الذى يبشر وجهه ، بالله الذى يعنى . والموضوع الثانى - وهو منفرع عن الأول - الارخى الذى يربط بين سبيل الكشف وقد وضع قدح أوديس على الحقيقة . وما رفضته الأرض الرخلى مع الغزالي على معراج السماوات (١) . وهو دائما «صاعد نبروج التحول حيث الفجعة» و «يريد أن يخرج من نفسه ويخضع السماء والأرض» و «درى أنا أبعد من دروب الإله والشیطان» .

وأما الموضوع الثالث فقضية البعث أو الشهادة من أجل حياة أفضل . وقد تمسح أولا بفيتيق يصلح له

صليت يا فيتيق
أن يهدأ السحر وأن يكون
موعدنا فى النار ...
فى الرماد !

ثم استغل «حياته» فى تفسيرات مزج فيها كل ما استوعبه عن تموز وبعث وديونيسوس . ويبدو أنه رفض الاستشهاد المسيحى - فى الجملة - أو لم يعن محورها . لأنه دائما فى جهاد من أجل نبوءة يوطوبيا تعارض المهادنات . ويكون هو وحده «المنتظر» الوحيد !

وكحكم عام على إنجازات أدونيس الشعرية - وهى باهرة - نقول إنه أقدر المحدثين على إنشاء علاقات تصويرية أو تعبيرية مجازية استغلت فيها عناصر الأساطير والفولكلوريات الأخرى . ومن ذلك «نار الأزل» و «الصفير الخارج من المياه الكونية» و «حجر الأحرار» و «صحراء السعالى» و «غربات الشمس» و «أوجه الشمس ودورة القمر» و «الحجاج وهو يصلب المدينة» و «الضواف حول مسجد الحسين» و «قهرمان القصر» و «النساء بين يدي تيمور» و «فضى بكارة العذراء» و «العراف والكاهن» . وأخيرا الرقص - الهداى غالبا - وهو من الشعائر .

وستوقف عند شاعرين هما من أنجح الشعراء فى ابتكار القصة الأسطورية - معتمدين تيمات الأصول - وهما صلاح عبد الصبور والبياني . وتوقفنا على هذا النحو لا يعنى إهمالنا واحدا كخليل حاوى - من جيلها - ولا واحدا آخر كأمل دنقل . أو حتى المجموعة التى أجهت إلى الدراما الشعرية باستحضات معاصرة فنجحت أو لم تنجح . إنما يعنى - بإيجاز - أنها فيها على نحو دقيق أن الأسطورة - وبخاصة الأليجوريا منها - هى روح الشعر . على أساس أن الشعر نفسه تعبير عن جوهر الذات عند الإنسان . أو هو يشكل مع تلك الذات وحدة صوفية تكبح جماح المنطق بوجه عام .

وربما كان لصلاح عبد الصبور ميزة لا نراها عند البياني . وهى حرصه على استكناه تيمة الأسطورة . وقد خلص هذا الحرص شعرة من حشد الإشارات «حائل لندرات» فكانت النتيجة أنه لم يصبح كانياني صانع أسطورة فحسب . بل كذلك أصبح صانع أليجوريا بيوجرافية أسرة . ولأنه هادئ الضيق عظيم التأمل . فقد رفض «الهيول الجنازى» والتعاويد والغول والتنين وكل الرموز الدائنة على النار والكبريت . وإن ارتضى أن يخوض بحر الضياع من حيث إنه ذو نزعة سندوبدية أو أوديسية .

حقيقة قد تكرر تلك الإشارات عند خليل حاوى والبياني أيضا . غير أنها عند البياني لم تكن قط امتحانا دمويا وإنما كانت غلبانا مستمرا من أجل الذى يأتى ولا يأتى . وهذا - من غير شك - يتفق مع تصورده لسيزيف منذ ولد عنده فى «أباريق مهشمة» عام ١٩٥٤ ببغداد .

والاثنان بعد - صلاح والبياني - اعتبرا مساحات من التاريخ والقصص الشعبى مادة أسطورية خاصة بهما . وتبادلا الأفعنة . لا من أجل أنها معادل لإحساس بقضايا معينة ومشتركة . وإنما من أجل أنها تعين على قدر كبير من المغامرات الشعرية .

وفى غنائية صلاح «الإبحار فى الذاكرة» يغيب السندباد القصة والمقولة . ويستحضر الشاعر السندباد الرمز . وكثيرا ما أمده ذلك الرمز - منذ قدم رحلة فى الليل ضمن تيمات إليوتية - بدفقات المشاعر والأفكار التى تدل على معجمه الإنسانى الكبير . ولم يكن هذه المرة محتاجا إلى الرخ ولا إلى الشاطئ الذى يقذف الأصداف والآلى . ولا حتى إلى لعبة العريس والعروس - وهى طقس قديم - لأنه اكتفى بأن جمع بين يديه نذر الرياح والملاحين والعقبان وبعض قرابين البحر . مستبعدا سيمبوطيقيات أخرى ليست فى رأيه ملهمة . يقول :

أتأهب للمبعاد - الرحلة - فى آخر كل مساء
أقترى أورادى
أقرأ شاراقى
فى أهداب الغيم أنشر أشراعى
أتلقي فى صفحتها نذر الريح ...
نبوءات الأنباء !

والرحلة هنا رؤيا عائدة - والحلاج والشبلى والجنيد متسلطون عليه داخلها دائما - حيث الوعد بأشياء دفينية قد تكون أغلى مما يظفر به السندباد عادة من لآلى ونجف - وهو على أى حال متلبس بمشاعر وجدي لا تجعله ينسى الأوراد أو يضع شارة الصوفى . أليس يمكن أن تكون رحلته معاناة جهاد مكتوب عليه ؟

إننا فى هذا المقام لا نستطيع أن نهمل التأثيرات الفولكلورية لا فيما تقدر ع [قراءة الورد . وإنما فيما تمثل النبوءة التى تبدو عند الباحثين من أهم روافد الأسطورة . فضلا عن علاقتها بالشعر على اختلاف درجاته . ونحدثنا علماء الفولكلور عن أن النبوءة - وهى كالكشف - سمتا وزيا . وهما عند صلاح «خرقة» تؤدى دورها الكامل فى عمليتى الإفضاء والكشف كلما تم الفناء فى الجماعة .

البحارة بصطخيون
الملاحون . الفتران . التذكارات . الخبوسون .
في أوردة المركب يضطربون
وأخوض رماد الآفاق ...
إلى جزر المعلوم المجهول الدكناء
ينكشف نحي مرخ الموج ونمضي في الريح رخاء

ذلك هو المقطع الثاني من أخبار رحلة الانخلاع الصوفي . وصلاحي
هنا مع القصة الرمزية في إطارها العام وليس فيما يفرضه هوى السندباد .
هو في سبيل إحدى الحالات المعرفية . وقد حملته الريح إلى إقليم جديد
من أقاليم النفس . ثم ...

في آخر أعقاب الليل
تأتيني نذر الريح
تنقر في شارقي الأمواج .. العقبان
يتقاذف مرساتي صخب القيعان
يصعقني من خلف الدخان
صوت يتردد جياش الأصداء :
« قدم قربانك للبحر الغضبان
قدم قربان »

فهل يعني ذلك أن السندباد الحلاج لن يظفر باليقين الكلي ؟ لقد
طلما ظفر سندباد أي شاعر - كسندباد حاوي - بشيء ما كالطرفة مثلا .
وهل يكتب عليه الضياع كما كتب على سندباد السياب - الذي له بيلوي
تنتظره - أن يضيع في قصيدته « رحل النهار » ؟

مهما يكن من شيء فإنه لا يبدو أمام المسافر مع الأمواج ليلا - وقد
داخته العواصف - إلا أن يقدم القربان للبحر . ولن يكون هذا القربان
إلا قربانا بشريا لأنه بشارة بالوحدة الصوفية . وبالفكر
المتأمل في الكون وخالقه . وإذ يراه أمرا هائلا وقد وعد بالعودة من أجل
الناس - لأنه مهمتهم بهم دائما - يرفض تجربة الكشف كلها . أو يرفض
منها تقديم القربان إعلانا للعصيان . ومن هنا نفهم لماذا ختم بقوله :

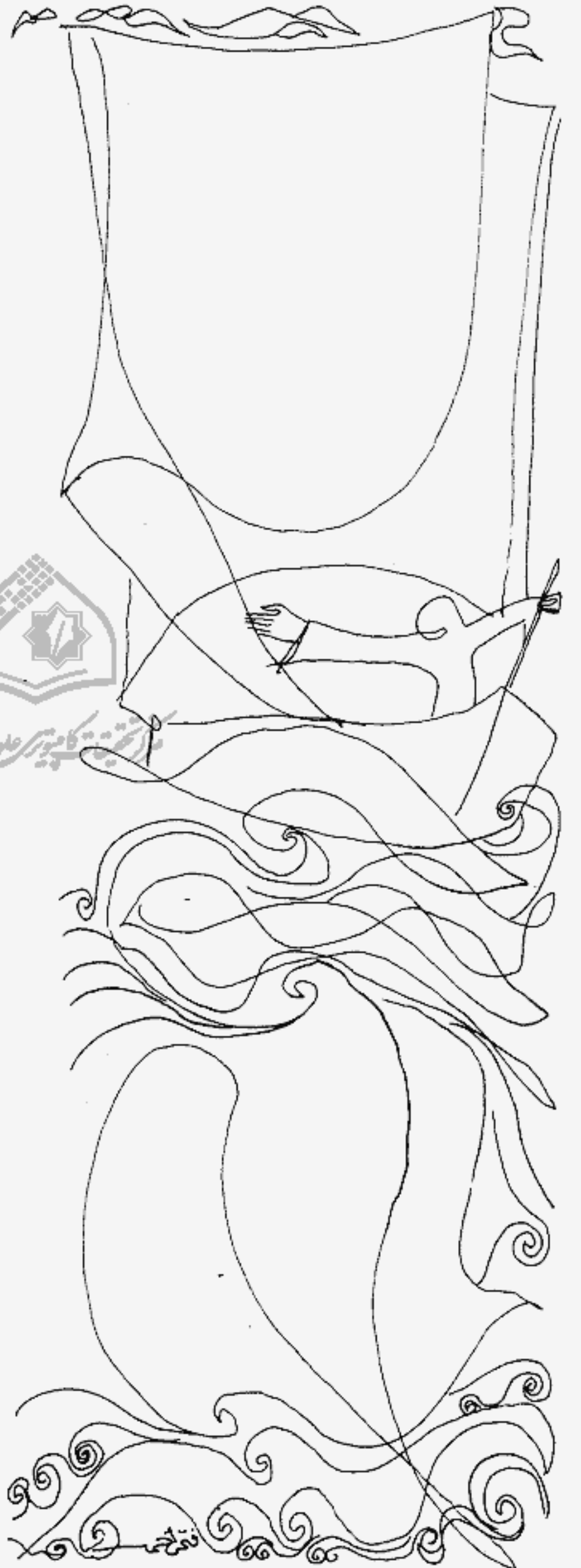
لا تبهر في ذاكرتك قط
لا تبهر في ذاكرتك قط

وفي مأساة الحلاج قال يرد على أحد أصحابه وقد سأله عن موقفه
من الدولة :

الدولة ؟

لا أشغل نفسي بالدولة
بل أشغلها بقلوب أحبائي

أحباء الخالق ومن يحبونه في الكون . وهذه نتيجة طبيعية وليست
كشفا ميتافيزيقيا ولا استنتاجا لرموز أية رحلة سندبادية كانت أو
حلاجية . والطريف - بعد ذلك - أن هذا الإنجاز بكل رموزه
وسيمبوطيقاته لم يكن إلا إعادة صياغة لرحلة قديمة للشاعر غير « رحلة
الليل » وقد جعل عنوانها « الرحلة » أيضا . وبيت القصيدة فيها وهو
عمودي البنية :



يا رحلة المعنى على خلدي قري بجذني عانق علمي

وأهم ما فيها «أشياء» السندباد وعلاماته . كالمرأة والجام والإبريق
الخياميين والشبق الممتد على طول الليل . وخيالات ألف ليلة وليلة .

على أن إشارتنا إلى الحلاج - عند صلاح عبدالصبور - لا تنسبنا
قط أن شعره حوله كان ميثوبيا Mythopoeic دائما . وقد توج هذا
الخلق الأسطوري بمسرحيته المعروفة . وهذه لن نعرض لها . كذلك لن
نعرض لمسرحيته «بعد أن يموت الملك» برغم ثرائها الميثوبي في الإطار
العام والتيمات المخورية وكتابات الموحية . لأن بين أيدينا فانتازيا رقيقة
أسهل منها تناولاً وأكثر دلالة على استثمار ألف ليلة وكثير من
الحكايات الخرافية . بجانب غصن فريزر الذهبي - وقد ترجم هو فصله
الأول منذ أكثر من عشرين عاما - وتاريخ الدراما ومغامرات يونس
وبليك وشيلي الشعرية . ولأنه شاعر فقد حفظ للشعر فيها براءته . الأمر
الذي جعل على الراعي بقول عنه إنه «يعتبر في أدبنا العربي صنواً للشاعر
الإنجليزي جون كيتس» . كلاهما وصل إلى الينابيع الأولى للشعر : فشرابه
صافيا رقيقا . وقدماه خالصا تفتح له القلوب والأسماع»^(١٤)

عبارة إنشائية بارعة . وقد جاءت ضمن تحليل دكي لفانتازيا
«الأميرة تنتظر» - والانتظار عند صلاح مستمر ومحكوم بالوجد الصوفي
غالبا - بعد مغامرة جنسية تستعاد دائما في طقوس مسرحية مطلقها أن
تُسطر طفلا في بطنها ! ولغراب الأحداث . وفي الوقت نفسه لأنها لا
تعمل إلا تيمات أسطورية تمثلتها تجربته وحولتها إلى أسجة شعرية مثلت
العناصر الخيالية المستمدة من بعض الحكايات الشعبية والأغاز سدى
المسرحية ولحمها . لكن يبدو أن تيمة «الديك المسحور» الذي يمكن أن
يكون زيوس البجعة . بعض ذكريات الشاعر الأسطورية بجانب الملك
المقتول في الميثولوجيات العالمية .

والمرجح أنه قديم جداً هذا المزج الذي يجعل الأساطير والحكايات
الشعبية ونحوها الجزء المتوحد من التراث الإنساني . ومنه تطل التماذج
العليا . وأبرز هذه التماذج في شعر صلاح بعامية وفي مسرحية الأميرة
بخاصة . الرغبة الجنسية التي تحكم سلوك الأفراد لتكون في أحسن
حالاتها تضحية . وبالقياص العام مثلاً شعبياً يحمل درساً يبحث عنه في
مرامي اللفظ . تقول الأميرة للوصيفة - الثانية - التي ظهرت وعلى
وجهها قناع من أرادت أن يطرها بطفل في بطنها :

آه تبدو مثل رمح مشرع تم استواء ومضاء
آه تبدو مثل سيف مرهف قد زاده الصقل جلاء
آه تبدو كإله طيب قاسي نبيل
آه تبدو شجرة
آه تبدو سكرة
آه تبدو قمرأ حلواً مطلاً

وتطلب منها أو منه أن يحسن صدرها «استواء واستدارة» ويعلقها
بكتفيه كالعقد

ونحسنى واختمنى بخنمك
وليعذك الغد لي طفلاً شقياً وجسوراً

وليس هذا ونحوه من «نشيد الإنشاء» التوراتي . ولا هو ترنيمة
حب تقوفا خلوي لدافنس . وإنما هو - في رأيي - الصلاة المقدسة التي
كانت ترفعها عشتار لبعل . أو تهامت للبحر . أو توح من الانشاء الذي
تعقبه كارثة ما . ولم يخطئ الشاعر فنيا - من ثم - بعد أن ختم المشهد
بصرخة من الأميرة وصوتها يردد :

وبلاه

أقتلت أي

وسلبت الحاتم حتى ترفعه في وجه الناس ...

ونحكم به

ماذا أفعل

أنت حبي وعمادي وقتلت أي وعمادي !

والسمندل هو القاتل الحقيقي . يقتله القردل أمام الأميرة
ووصيفاتها الثلاث . وبعد أن يخاطبن بقوله «استودعن الله»
يستطرد :

آه .. لا يحمل لي أن أنسى

هذا تذليل لا تكمل أغنيتي دونه

يا امرأة وأميرة

كوني سيدة وأميرة

لا تنني ركبك النورانية في استخزاء

في حقوى رجل من طين

أيا ما كان

ثم ماذا ؟

ثم شئ يقوله النقاد . وأقول أنا للنقاد عودوا لتركيبات المسرحية
الأسطورية وتعمقوا إشاراتنا . فلعلكم تعثرون على نظام خاص لم يكن
في الأصل مما تقصد إليه سيسبوطيكات الميثوبيا كما قدمها الشاعر .

وأخيراً نلتقي بعبد الوهاب البياتي . وبقدر ما نجد الأساطير عنده
توشك أن تروى تواريخ غير مؤرخة - استغلها الشاعر سياسياً بنجاح -
نجد التيمات التي تعني بكوائن خارقة . والرموز التي تضرب في صميم
الميثولوجيا العربية . كرموز الغزاة مثلاً والراحلة . وأما عائشة فهي قناع
شرقي وراء فكرة الدوام أو الاستمرار الذي أثار خيال البياتي طوال بحثه
كما بحث عنه جلجاميش من قبل . إلا أنه نجح - كما لم ينجح أحد - في
توظيف الأيقونات والإشارات التاريخية - وبعضها خرافي - توظيفاً يجمع
بين أوليات المعرفة وتركيباتها الذهنية المعقدة . وكثيراً ما تتحول هذه
جسماً إلى محاور رئيسية في قصص شاعرية خائفة تسترقد الحكايات
الشعبية بغير حدود .

وقد صادف أن شرعت أقرأ ديوان عبدالعزيز المقالح غب قراءتي
في ديوان البياتي «سيرة ذاتية لسارق النار» وقد صدر عام ١٩٧٤ و
«قصر شيراز» وقد صدر عام ١٩٧٥ . فرايت الفارق الكبير بين شاعر
رائد يحدّث التراث - كي يربطه بمواقفه النضالية - وشاعر لا يعرف أن
التحديث Modernisation ليس مجرد . استحضار سيف بن ذي يزن -

والبياني لم يشأ في غربته هذه وفجيئته أن يدمع «عصر ملوك البدو
خصيان» في مجموعة من التيات والرموز والإشارات . ولكن أن
يفتديهم نجبه ويرتفع بماضيتهم إلى مستقبل أفضل :

من تحت مسلات طغاة العالم
من تحت رماد الأزمان
أصرخ في ليل القارات أقدم حي قربان
للوحيش الرابض في كل الأبواب

نحن لا نزال في فصل «قراءة في كتاب الطواسين للحلاج» ولا
نشعر إطلاقاً بأن البياني يعتمد فيه وضع الأقنعة - إلا مرة واحدة حين
ذكر زاباتا - ولا هو يتعثر في استخراج التيمة المعبرة والمصورة لعذاباته
وأحلامه . بعيداً وسعته عن تيات حاوي المسيحية أو تيات السياب
المسيحية الخوزية . دون أن يفارقه قط أسلوب التداعي الذي يقوده في
حالات انتظاره الطويل إلى الذي يأتي ولا يأتي :

كل الفقراء اجتمعوا حول الحلاج وحول النار
في هذا الليل المسكون بحمى شيء ما
قد يأتي أو لا يأتي
من خلف الأسوار

وقد أجمع كثيرون على أن الشاعر - مع هذا الذي يأتي ولا يأتي -
يخلم بالبعث الثوري . برغم أنه دائم الموت وشعره دائم البقاء

في الأصقاع الوثنية ...
حبث الموسيقى والثورة والحب ...
وحيث الله

فخذوا تاج الشوك وسبي
وخذوا راحلتى
قطرات المطر العالق في شعري
زهرة عباد الشمس الواضعة الخلد على خدي
تذكاراتي طفولة حي
كبي .. موني
فسيق صوفي قنديلا في باب الله

وأن الصوت قنديل يعني كونه بشارة . والبشارة في الثورات
منطقية لأنها تطلع إلى الأسمى . وهذا سر تكائه على «عائشة» لأنها بمعنى
من المعاني ردة على عبث الموت بالعالم . غير أنها من ناحية أخرى - وبعيداً
عن كل نماذج التعبير عن الثورة - تقهر الجزر الإنساني . وتنغني بالمد
الدائم «ميتة وحية» نحو استمرار الإنسانية بالحب . وما أكثر ما غنى
البياني بهذه العاطفة . وما أكثر ما تألم في سبيلها مثلما تألم في قناع الحيام
القائل «أسهر مع قمر الدموع لأبكي» في تراجيديا المحاكمة النيسابورية .

والصور التي يعرضها لحيه ملفعة بالسحر الأسطوري وغموضه .
ربما لأن عائشة تندمج دائماً بشخص آخرى وتعرض لإسقاطات عن
رحلاته في التاريخ والواقع . وربما لأنه يبحث فيها - وقد أحيا صبيه -

مثلاً - وقصير وكسرى وأبرهة في مقطع واحد صغير^(١٥) . مع أن قناعاً
واحداً من تلك الأقنعة - عند البياني وشعراء جيله - كفيل بتغيير الحياة .
على الأقل في طيبة أو نيسابور أو بابل . ومنذ قديم حملت صنعاء جوهر
التاريخ والحلم والأسطورة . إلا أن المقاليع - وكان مهاجراً كالياني يوماً
ما - لم يستطع إلا أن يجعلها «لحن غربتنا ولون حديثنا» في حين ظلت
«مأرب» مسرحاً بارداً لذى يزن - الفارس المنتظر - الذي يسحق
الأقزام والسيوف . ومات مرة أخرى بين يديه الأحقاف والأقيال
والشعري الجمانية وسهيل والطير الأبايل ويكسوم ومنية النفوس - في
السيرة الشعبية - بالرغم من استرفاده بروميثيوس وسيزيف وأوديس
وبنيلاوي :

وأنت في منفاك يا سيزيف
لا الصيف كان مشفقاً ولا الخريف
ولا بروميثيوس قد ألقى على طريقك ...

الشتوى ومضى نار
حزنى عليك
عاد بعد رحلة الرعب الخفيف سندباد
سفراته السبع انتهت
وأنت تائه الوجه غريب الكلمات

تسأل في ضراعة الأطفال عن نبأ
عن مأرب الحزين ...
عن سبأ

وهكذا شعراء الستينيات والسبعينيات . وعلى الرغم من أن
المقاليع - من أشعرهم في الجملة - لم ينصح شعره بعد عن النموذج
المبثري الذي تحدث فيه الأسطورة المبتكرة حديث الشعر والفكر كما
تحدث لدى البياني في قوله

أصرخ في ليل القارات الست ...
أقرب وجهي من سور الصين
وفي نهر النيل أموت غريقاً
كل متون الأهرامات معي
ومراتي المعبودات
أموت وأطفو

منتظراً دقائق الساعات الرملية في برج الليل المائل
أبني وطناً للشعر ...
أقرب وجهي من وجه البناء الأعظم
أسقط في فتح الكلمات المنصوبة
يبني حول سور
يعلو السور ويعلو

كتب ووصايا تلتف حبالاً
أصرخ مذعوراً في أسفل قاعدة السور :
لماذا يا أبني أنفي في هذا الملكوت ؟
لماذا تأكل لحمي ققط الليل الحجري ...
الضارب في هذا النصف المظلم من كوكبنا



مركز تحقيق وتصوير علوم

عن الخلاص وقد تصورهما ذات مرة معشوقته الثورة التي نجى وتذهب .
وكان في ديوانه « قصائد حب على بوابات العالم السبع » قد كرس هذا
السحر كل طاقاته . ووفق أيما توفيق في قصيدته التي ضمنها المديوان
المذكور بعنوان « عن وضاح اليمن والحب والموت » . وفي هذه المرة ذكر
قمر الموت كما ذكر من قبل قمر الدموع^(١) . وأخرج الشاعر القديم من
مدائن السحر إلى الشام مع السعلاة

وريشة حمراء

يتفخها الساحر في الهواء

يكتب فيها رقية لسيدات مدن الرياح

وكلمات الحجر الساقط في الآبار

ورقصات النار !

وذلك جزء من ميثوييا متقنة . سما فيها البياني إلى آفاق تشكيلية -

بعضها سيريالي - أقنعنا بأن يقع الموت طالما عجز هو في قناع وضاح عن
تحقيق الخلاص بالحب على رغم كثرة ما وهب . وإحدى هذه الخيالات
طفل أودعه أحشاء أم البنين زوج الخليفة .

لكن عائشة الباقية قد تموت كما في قصيدته « مجنون عائشة » حين
كانت تطوف بالحجر الأسود وهي في أكفانها . وقد تسلق كما ذكرنا .
فيسافر وراءها حتى آخر الدنيا . وتكون حياته - من ثم - « غيبابا »
وحضوراً تملؤه الوحشة والترحال وأشباه الموتى . أو تكون فداء بشرى
فنيا . يقول في « قمر شيراز » :

بدمي يغتسل العشاق

ويشعري بيني الغرباء

في المنفى شيراز

أعلكها .. أسكن فيها

أعبدتها

أرسم في ريشتها مدناً فاضلة يتعبد فيها الشعراء

وقد يراها كالحلم - في ظلال التاريخ - داخل قصيدته الزلزالي في
شريط واحد مع لوركا . فيصرخ :

توقفت عائشة ...

فالباصر لا يذهب في الليل إلى كوبا

ولا يعود

قال : أعود - غارسيا لوركا - إذا ما انتصف الليل

وفي الوادي الكبير نامت الزهور !

وعلى هذا النحو يمضي البياني في إطار هذه التيمة وجوهرها .
يكرر حكاية الموت والحياة - أهم موضوع لديه - ويستقطب فيها التاريخ
الإسلامي تارة . واللبجورات العالمية تارة أخرى . ويتوقف بين الحين
والحين عند بابلياته وتراثه الفولكلوري . وفي كل الأحوال لا يفقد
شاعريته . ولا يتخلف في مضمار الفن الرفيع .

(٦)

ولا يبق في الموضوع شئ أقوله بعد ذلك . لا لأنني وعيت أطراف
المادة الأسطورية أو استوعبتها . وإنما لأنني افقدت بعض المجموعات
الشعرية الهامة من ناحية . ولم أطف إلا لما بدأواوين ما بعد جيل الرواد
من ناحية أخرى .

ولكن هذا لي عذرا أو اعتذارا . وربما يكون في قبوله من لدن
القارئ حافزا إلى أن أعاد الكرة من جديد .

ومن يدري ؟

هوامش

(٧) فمن الشاعر معنى ذلك البيت بيتا قال فيه يعصف المرأة الدب :

وعجز بالصبا موعودة

وبعصر الدهر موعود صباها

(٨) العدد ١٢ من السنة الثانية ديسمبر ١٩٥٤ . ص ١٦

(٩) راجع القصيدة في الآداب . عدد ١٠ . ص ٤٣ . أكتوبر ١٩٧٢ .

(١٠) الشعر العربي المعاصر ١٩٥ ط . دار الفكر العربي (الثالثة) ١٩٧٨ .

(١١) من رأي يونس في نماذجها العليا أنها لابد أن تكون تعبيرات عن قوى كامنة في اللا شعور

(١٢) راجع « جنازة امرأة » و « حزمة القصب » ذات الألفاظ المختلفة . بجانب « الرأس والنهر »

(١٣) راجع « النساء الثامنة » . وفيها تفسير لواقعي الإسراء والمعراج كما يسطرها - حديث
الإسراء والمعراج . في سخطه الشعبية !

(١٤) المسرح في الوطن العربي ١٩٧٢ . عالم المعرفة الكويتية يناير ١٩٨٠ .

(١٥) راجع ديوانه الكامل ٢٧٨ ط . العود بيروت ١٩٧٧ .

(١٦) أشعار الشاعر ابن أمير القصر في قصيدته « قصائد عن الفراق والموت »

(١) راجع Richard Chase في Quest of Myth حيث يقول إن « الأسطورة فن لا يقوم
بذاته » ويرفض الاعتراف بقبورها قيمة موضوعية من جانب العقلانيين لأنها بلا صياغة
فكرى محدد !

(٢) R.A. Foakes: Romantic Criticism 1800 - 1850. London 1968. pp. 90 - 92.

(٣) راجع على سبيل برونيسلاف « ليفوفسكي Bronislaw Malinowski في كتابه
Myth in Primitive Psychology ط . لندن ١٩٢٦ ص ٢١ . ومن أبرز هذه النقوش استخدام

الأيقونات . والاحتفال بيوم شه النسيم . وتكفين الميت . وما يتبع ذلك من

شعائر . منها وضع الورود على قبره ورشه بالماء . هذا بجانب طقوس التحطيب والتضارعة
أو المبارزة التي تعني جانب من جوانب الاحتفال بعقد الزواج بين الحفلين .

(٤) أفضل أن نقرأ دائما مسرحيته « محاكمة في نيسابور » التي صدرت في بيروت لأول مرة سنة
١٩٦٣ وأعيد صدورها في تونس سنة ١٩٧٣ .

(٥) التفسير الأسطوري للشعر القديم ١١٥ - ١٢٦ من مجلة فصول . العدد الثالث . أبريل
سنة ١٩٨١ .

(٦) راجع مثلا « المجذبة » و « قدموس » و « رندل » و « أجمل منك لا »

التزعة الصوفية

الشعر العربي الحديث

في

□ محمد مصطفى هدارة

إذا ذكر التصوف بلسان عربي اتجهت الأفكار بصورة مباشرة إلى التزعة الصوفية في الإسلام بكل تاريخها القديم والحديث ومبادئها وفروعها وأعلامها . وليس الأمر كذلك فيما أردت الكتابة عنه . فإن ما أعنيه بالتزعة الصوفية التصوف بمعناه العام من حيث هو استبطان منظم لتجربة روحية . ووجهة نظر خاصة تحدد موقف الإنسان من الوجود ومن نفسه ومن العالم . وهو بهذه الصورة ظاهرة إنسانية عامة . ليست محدودة بدين أو حدود مادية زمانية أو مكانية . ومن ثم يمكن القول بأن التجربة الصوفية قد تنشأ بعيدا عن الدين . كما نرى في الفلسفة الأفلاطونية أو الهندية . بل نذهب إلى أبعد من ذلك فنقول إن التجربة الصوفية قدرة كامنة لدى الإنسان يمكنه استخدامها واستثمارها إذا نيات له عوامل معينة . وعلى أساس هذه الوجهة الإنسانية العامة في التصوف نجد «إدريس شاه» يدرس آراء الصوفية وحركاتهم وكتاباتهم . لا من حيث هي شرائع تحت الجهر . أو قطع أثرية في المتحف . ولكن من حيث علاقتها بالعالم المعاصر^(١) .

المسلمين .

ولم يكن الشعر بلغة من اللغات . أو في زمن من الأزمان بعيدا في بعض ما يخوض فيه الشعراء عن المفهوم الإنساني العام للتصوف بوصفه استبطانا منظما لتجربة روحية . ومحاولة للكشف عن الحقيقة . والتجاوز عن الوجود الفعلي للأشياء . إن الشعر لا يصدر عن جمود وطبيعة ثابتة . إنه تغير مستمر دائم ومعاناة . والتصوف كما يقول صاحب طبقات الصوفية اضطراب فإذا وقع السكون فلا تصوف^(٢) . بل إذا نظرنا إلى أحوال الصوفية كالمراقبة . والعبادة . والخوف . والرجاء . والشوق . والأنس . والطمانينة . والمجاهدة . واليقين . وجدنا أنها تكاد تكون أحوال الشاعر التي يصدر عنها إلهامه . ثم إن التأمل بالوجدان والقلب وسيلة مهمة عند الشاعر والتصوف على السواء . ولو عدنا إلى مظاهر التجربة الصوفية . كما حددها «وليم جيمس» لوجدنا تشابها واضحا بينها وبين الحالة الشعرية . أو وقت مخاض التجربة الشعرية^(٣) . ونحن يصل الصوفي إلى درجة (الفناء) التي يتم فيها تعطيل الإحساس عن كل موجود يتساوى معه الشاعر في حالة الإلهام أو الخدس .

واهتم بعض الشعراء العرب المعاصرين بإيجاد رابطة عضوية بين شعر والتصوف . ويأتي على أحمد سعيد (أدونيس) في مقدمة هؤلاء .

ولا ينفي المفهوم الإنساني العام للصوفية وجود تأثير المفهوم الإسلامي الخاص في الشعر العربي الحديث . بل وجوده في الاتجاه الصوفي الغربي صفة عامة . وأول ما يجدر بنا التنبيه له هو موقف التصوف من العقل . فالقلب عند الصوفية أهم من العقل . بل ربما كان عندهم الأساس . حتى إن بعض متصوفة المسلمين جعلوه عرشا للرحمن . والإرادة عند الصوفي جوهر الأنوئية وجوهر الإنسان وجوهر الوجود . فالصوفي لا يقول مثل «ديكارت» : أنا أفكر إذن أنا موجود . بل يقول : أنا أريد إذن أنا موجود^(٤) . ولكن الإرادة التي يعيها ليست إنسانية . بل إرادة إلهية متوحدة مع ذاته . ومن هنا تختلف الصوفية عن الفلسفة الاختلافات بين الأهداف والوسائل . لأن الفلسفة تعنى البحث العقلي النظري في طبيعة الوجود بقصد الوصول إلى نظرية عامة خالية من التناقض عن حقيقته . أو حقيقة أي جزء من أجزائه . ولكن الصوفي ينكر أن تكون الحقيقة واقعا ملموسا . بل ينكر الوجود ليصل إلى الوجود أو الحقيقة عن طريق تجربة روحية خاصة يدرك فيها إدراكا ذوقيا مباشرا . والأصل عنده أن لا يتزعج إلى الفلسفة بأن يتخذ من تجربته الروحية أساسا لنظرية ميتافيزيقية في طبيعة الوجود . وقد يتزعج بعض الفلاسفة متزعا صوفيا مغلما نرى في فلسفة أفلاطون وأفلوطين واسبنوزا . كذلك قد يتزعج بعض المتصوفة متزعا فلسفيا فتختلط التجربة الروحية الذوقية بالتزعة الميتافيزيقية^(٥) . ولا نعدم وجود متصوفة متفلسفين بين المسلمين وغير

لا بما كتب من شعر فحسب ، بل بما قدم في دراساته الأدبية أيضا . فالشعر في نظره (رؤيا) و (الرؤيا) بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة^(١٧) . وهو يؤمن بقول الشاعر الفرنسي «رينيه شار» بأن الشعر هو الكشف عن عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف ، ولا يمكن للشعر أن يكون عظيما - في رايه - إلا إذا لحنا وراءه (رؤيا) للعالم .

ولا يجوز أن تكون هذه (الرؤيا) منطقية . ولهذا يدعو أن يأخذ الشعر من الصوفية إرادة الكشف المستمر والنضال ضد المنطقية العقلانية . ورفض الخضوع بشكل مفروض على أنه شكل نهائي^(١٨) .

ونظرا لتطور «أدونيس» من المنطقية وإعجابه بكل تمرد على الأعراف والفكر الديني يشيد بالحلاج والنفري والسهورودي وابن الرواندي الزنديقي (وغيرهم من المفكرين والفلاسفة الذين ثاروا على التقليدية في الفكر الإسلامي وتردد في كتاباتهم القول بقدوم العالم خلافا للتعالم الدينية وإنكار الخلق المستقل والنبوة والوحى . وساد لديهم حب المعرفة للمعرفة ذاتها وحسن البحث والثقة بالعقل الإنساني أنه قادر على اكتشاف الحقيقة بقوته هو لا تلقينا ولا إيجاء^(١٩)) ولم يقل واحد من المتصوفة إنه ضد التعالم الدينية . ولا ينبغي قط أن نفهم التصوف على أنه - في كل اتجاهاته - ثورة على التعالم الدينية كما قرر «أدونيس» .

ولن نمضي طويلا في إدراك هذه العلاقات المتبادلة بين الشعر والتصوف في معناه العام ، فغايتنا في هذا البحث تتبع النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث . ولابد - ونحن بصدد الدراسة التطبيقية - أن نلمح عناصر مختلفة من الفكر الصوفي العام أو الخاص . لنقربها بالأشعار التي تأثرت بها وصدرت عنها .

ولعل من المناسب أن أوضح منذ البداية أن النزعة الصوفية في الشعر الحديث لا ترتبط ارتباطا عضويا بمذهب أدبي بعينه . فقد توجد في الكلاسيكية ، أو الرومانسية . أو الواقعية . أو الرمزية . أو السريالية . أو أى مذهب أدبي آخر . ولكن في نطاق شعراء أفراد بحسب تكويناتهم الثقافية . واستعدادهم الطبيعي . لا بحسب ما يدينون به من اتجاه أدبي أو أيديولوجي . وقد يكون لبعض هذه المذاهب الأدبية فلسفات خاصة تقوى وجود النزعة الصوفية مثلما نجد في الرومانسية بصفة عامة . فالرومانسي يحلم دائما بالارتفاع إلى الكمال الإنساني الذي لا يوجد في دنيا الحقيقة . ولهذا رأياه يتعذب من الصراع المتمثل في هذه الثنائية التي تتجسد له في صور كثيرة : الخير والشر . العدل والظلم . الروح والجسد . الجمال والقبح . الكمال والنقص . . . ولكن بعض الرومانسيين كان تصورهم لعالم المثال أرفع من كل جبال تخويها طبيعة الوجود . ولعل قصيدة (أمينة إلهة) لايليا إلى ماضي^(٢٠) تصور ذلك أبلغ تصوير . فقد تحيل الشاعر أن أحد الآلهة افتن في الخلق والابتكار ليحقق لحبيته وجود شئ تباهى به بنات جنسها . فكما الأرض بالأزهار الرائعة . ورصع السماء بالكواكب اللامعة . وأفاض الماء والعطر والنور في الجنان والمروج . فلما رأت حبيبته ما أبدعت يدها . تمت أن ترى عالما أرقى وأكمل مما أبدعه . وهنا تظل الثنائية بين عالم جميل ولكنه واقعي . وبين عالم أجمل يستكن في الخيال . وهنا أيضا نجد الرومانسي يطمح إلى عالم ميتافيزيقي . عالم ما وراء الطبيعة . وحتى في هذا العالم لا يخلو الشاعر من أثر الصراع بين العقل والقلب . فقد كان للعقل دائما في كل الفلسفات مكان الصدارة بوصفه رمزا للتقدم العلمي والتفكير المادي

التجريبي . والإبداع الإنساني في شئى بحالته . وكان مما أحدثه الرومانسيون من تغيير انهم جعلوا القلب قوة أعلى من العقل بوصفه هاديا للإنسان - بحكم الدوافع الطبيعية - إلى مجالات الحق والخير والجمال - واقتن القلب بقوة الروح عند الرومانسيين ليقفوا ضد تيار المادية بعد الانقلاب الصناعي في أوروبا ونشوء نظرية التطور وانتشار المخترعات الحديثة القائمة على العلم . وهو وليد العقل والتجربة^(٢١) .

ومثلا وجد العرب في عصر نهضتهم - في أسس الرومانسية المختلفة - مجالا للتطابق مع واقعهم في ظل الاستعمار وكبت الحرية . ومحاولة القضاء على صورة الإنسان في ذلك النظام . وجدوا في انتصار القلب على العقل مجالا خصيصا يتفق مع ما عرف عن الشرق من روحانية يمكن أن يقارع بها مادية الغرب التي تتمثل في تقدمه العلمي المذهل الذي يقف الشرق أمامه عاجزا مشدوها . وقد أقبلوا على التصوف يستمدون منه أفكاره ومصطلحاته . ويحاولون الوصول إلى حل ترضى عنه نفوسهم في هذا الصراع بين العقل والقلب . ورأينا الرومانسيين العرب . في السودان بصفة خاصة - نظرا لتمكن الفكرة الصوفية في أرضه وانتشار الفرق الصوفية - يكثر من الحديث عن النفس وهي تمثل عندهم مظهرا منها من مظاهر الفلسفة المتصوفة . فالنفس عند ابن سينا قد هبطت من المحل الأرفع لتدخل الجسد - وهو سجنها الطبيعي المادي - وهذا نراها تعيش في صراع لتخرج من هذا السجن وتعود إلى مصدرها الأصلي . والنفس عند الرومانسيين بصفة عامة لا تخرج عن هذا المفهوم . فهم دائما ينشدون لها الخلاص من أسر الواقع . وهذا يستعذبون الموت ويرددون ذكره ويتشوقون إلى لقاءه .

والحقيقة إن النفس كانت موضع خلاف بين المتكلمين والصوفية . فالذين اعتمدوا على المذهب المادي أنكروا النفس . ومنهم من قال إنها جسم أو عرض للجسم . ومنهم من قال إنها مزاج وتأليف بين الطبائع . أما الذين نزعوا متزعا روحيا فقد قالوا إن النفس ليست جسما ولا عرضا لجسم . ولا مكان لها في الحقيقة . وليس لها طول ولا عرض . ولا تماس شيئا ولا تماسها شئ . ولا يجوز عليها الحركة والسكون والألوان والطعم . ولكن يجوز عليها العلم والقدرة والحياة والإرادة . وإنها تحرك البدن بإرادتها ولا تماسها . أما النفس أو الروح عند المتصوفة فهي جوهر مادي من طبيعة إلهية . وهو لذلك يتزع إلى العودة إلى مبدئه يدفعه الشوق والحب^(٢٢) .

وقد ذكر ابن سينا أن كل موجود طبيعي مكون من مادة وصورة . وبما أن الإنسان موجود طبيعي فهو إذن مكون من مادة وصورة . المادة هي البدن . والصورة هي النفس . ولذلك يرى أن النفس غير مادية^(٢٣) .

وهذا الخلاف بين الجسد والروح . أو عالم الحسوسات وعالم المعقولات كان مبدأ أساسيا في الأفلاطونية . وقد ثبت أن الأول دائم التبدل فهو متحول زائل . والثاني ثابت أزلي خالد . وهذا لا يتكسب الحياة الإنسانية معنى إلا بمقدار ما يرتفع العقل فوق عالم الحس ويتصل بعالم المثال . فالإنسان يستطيع أن يخلد نفسه بالارتفاع إلى حيز الأشياء الأثرية . وقد تأثر أفلاطون بنزعة الزهد الشرقية الأصل . فحصر غاية الإنسان - في محاورته الجميلة « قيدون » في البحث عن الموت : موت الجسد وخلود النفس^(٢٤) .

وقد كثرت في أشياء الرومانسيين العرب في السودان خاصة اصطلاحات المتصوفة وأفكارهم التي تنفق في كثير من نواحيها مع بعض الأفكار الصوفية المتفلسفة بمعناها الإنساني العام . سواء أكانت عربية أم غربية . يقول حمزة الملك طنبل في قصيدته (في جوف الليل) :

يا ليت من جهلوا الحقيقة بالحقيقة يحلمون

آمنت أنا في السراب وفي الجهالة ساجون

يا ويح نفسي منذ كانت وهي ترسف في سجون

آمنت أن الفرد فوق الأرض أحقر ما يكون

مولاي لو خيرتني .. لاخترت أني لا أكون^(١٤)

وبعني الشاعر بأولئك الذين جهلوا الحقيقة المؤمنين بالماديات الذين لا يتجاوزون بأبصارهم ما يرونه من الأشياء . مع أن كل ما يرونه ليس إلا سرايا خادعا . وليس الحقيقة الخائفة الأزلية التي يؤمن بها المتصوفة . ثم يقرر أن نفسه ترسف في سجن المادة . أو سجن الجسد . وهذا يرى الإنسان حقيرا لأن نفسه سجين لاصقة بالماديات . ويشمئ لو أنه لم يخلق أصلا حتى يتخلص من عبودية الجسد .

وراه في قصيدة أخرى يتحدث عن (الامتزاج الروحي) الذي يحدث بينه وبين محبوبته . وأحب فيما نعلم عند الصوفية . أساس الفناء في الله والاتحاد به . كما أنهم يتخذون الجبال الحصى درجا يرقون به إلى معرفة الجبال المطلق . ويبدو أن طنبل يستند إلى نظرية الاتحاد الصوفية التي تعتمد أصلا على إهمال الجسد والتعلق بالروح . وإحداث عملية سخاوية تفترض تغيرا كاملا في طبيعة الإنسان تحت تأثير اتحاد صوفي بمخلص إلهي . يقول طنبل :

أراها فتشبعك المقلتان

وتننعث الروح بالنظرة

ونسكر لا سكرة الشاربين

ولكنما سكرة الحيرة

فتنم أعيننا بالكلام

وأفواهنا دونه كمت

ينزجم عن حالها طرفها

وطرفي ينزجم عن حالتي

وإن لامست شفقي ثغرها

رأينا العجائب في القبلة

نكاد لشدة أشواقنا

تلبس مهجتها مهجتي

أحن إذا ابتعدت لحظة

وإن غبت عن عينها حنت

حنين النفوس إلى بعضها

وليس حنيننا إلى شهوة

أطيل إلى حنها نظرتي

فتصير إلى رشفة مقلتي

فواعجي كيف أن التذاني

يزيد على حننها هففي

وواعجي كيف بضحي السرور

مزجنا من الوجد واللوعة

فيا من سكرتم بخمر الدنان

هنالك سكر بلا خمرة^(١٥)

فالامتزاج الروحي الذي يقصده امتزاج نفسين تعلوان على الماديات . ولهذا بنى كل مظهر لهذه الماديات وأهمها الشهوة وكذلك النشوة الحسية . فهو وحييته المتخيلة التي قد تعنى رمزا ما ثملان بخمر إلهية تسكر الروح . وليست خمر أرضية تعقل الجسد .

ومثل هذه الأفكار الصوفية المتفلسفة أحيانا تشيع في شعر يوسف مصطفى التني فنراه يقف موقفا مترددا بين (الأرواح) و (الأشباح) . وتفهم من شعره أنه يقصد بالأشباح الأمور المادية الحسية . ولا شك أنه كان في لحظة ضعف إنساني حين أعلن شكه في قيمة الروح لاستحالة الوصول إلى (المثل الأعلى) الذي يشده . يقول :

سئمت عبادة الأرواح لم تجلب سوى الضر

وعدت أهم بالأشباح في علني وفي سري

أليس المثل الأعلى مجالا واضح العسر

إذن فاتهموا عقلي إذا همت به عمري

كما اتهم الذي يبغى .. منال الكوكب الدر^(١٦)

والمثل الأعلى في رأي المتصوفة هو الله . والحياة الأبدية السعيدة عندهم معرفة الإنسان لله . ولما كان الإنسان غير قادر على إدراك المثل الأعلى إدراكا حسيًا . لهذا يتوسل بالإيمان والمحبة لتمثل هذا الإدراك . ولم يبعد التني عن مفهوم المثل الأعلى بالمعنى الصوفي حين يقول في ندم :

إلهي عفوك السابغ كاد يضلني فكري

أست المثل الأعلى وهذا السخط كالسكر

ونحنيا لهذا الاتجاه لا يجد بدا من هجر الماديات (الأشباح) والعودة إلى رحاب (الأرواح) حيث يتمتع بالحرية والخير والجمال :

سئمت عبادة الأشباح لم تجلب سوى الضر

وعدت أهم بالأرواح في علني وفي سري

أليس المثل الأعلى مني نفس السفى الحر

كفاني طيفه الذهبي في أحلامنا يسري

كفاني الظمأ الروحي أحسوه على الأثر

ونرى حسن عزت في قصيدته (لوعة صوفي) يتحدث عن

(الاتحاد) مع الكائنات . و (الحلول) فيها . كما يتحدث عن (الفناء)

في الجمال والحب . رغبة في معرفة سر الوجود والوصول إلى الحقيقة .

وكل هذه الاصطلاحات لم تأت صدقة في وحي الشاعر . ولكنها عميقة

الدلالة . مرتبطة بمعان صوفية أصيلة . يؤكد هذا عنوان القصيدة نفسه

(لوعة صوفي) . يقول الشاعر :

نضب الكأس باندبى فدعنى أتملى في عالمي من جديد

أتملى في عالمي ثم أفنى بين أحشائه بروحي الجديد

وإذا شئت أن ترائي فإني في نطاق الندى وعطر الورود

وافترار الثغور . في هدأة الغدران . في غنة الكمان السعيد

في خريف الأمواج . في هزة الأغصان . في آنة الصريع العميد

في بكاء المحزون في آنة المجرع في زفرة الطريد الشريد

في الأغاني السكرى يبددها الغاب فتفتى على ظلال البرود
صورة من غياهب الألم الداوى ومن بهجة السرور العميد
أنا في هذه الحياة نشيد محكم الوقع ساحر التردد
أنا تسبيحة من الخلد سكرى قد تلاشت في رقة المعبود
أنا فيض من العفاف تجلى طاهر النور في ظلام الوجود
وضياء من الحياة تهادى في فؤاد الزمان حلو النشيد
فبت نفسي الغريبة في الحس وفي السحر والهوى والسجود
ومضت تسأل الغيوب عن الكون وسر الوجود في ذا الوجود^(١٧)
ونجد هذا الاتحاد مع الوجود والفناء في الله وطى الزمان ماضيه
وحاضره وغيبه في نفس الشاعر محمد محمد على إذ يقول :

سكرت بعزلى وهجرت راحى
فن ذاتى غبوقى واصطباحى
وفجر الله أشرق في فؤادى
رضى الضوء براق السواحى
فما لثلك ظل في وجودى
وما للغي خطو في سراحى
جمال الله رفرف في حباتى
جمال السلسه ألسه براحى
أنا فوق الزمان وفوق نفسى
وفوق الوهم والحق الصراح
صعدت مع الصلاة إلى ذراها
هنالك عالمى وهنالك ساحى
صحبت بخاطرى الآباد حتى
فقدت على مجاهلها جناحى
ومازجت الوجود فكل شئ
يناجينى بما يرضى طماحى
بحسبى من حياة الناس نسكى
وأنسى بالطبيعة وارتياحى
نشيد الله جلجل في دماى
وصوت الله أرعد في نواحى^(١٨)

ولعل أقوى الشعراء الرومانسيين العرب إقبالا على التصوف
والفلسفة - ممتزجين أو منفصلين - وتعلقا بأفكارهما هو الشاعر السوداني
التيجاني يوسف بشير ، وقد تكون ظروف حياته هي التي هيأت له هذا
الدور بين شعراء الرومانسية العرب المحدثين ، فقد نشأ وترى في أسرة
صوفية أبا عن جد ، فهو أحمد التيجاني بن يوسف بن بشير ابن الإمام
جزرى الكتباني ، والكتياب بيت مشهور من بيوت السودان . ممتاز بين
قبائل الجعليين الذين يعدون أعظم قبائل السودان العربية قوة وعددا .
وأكبرها نصيبا في تحصيل العلم والثقافة ، وقد لقب أحمد بالتيجاني تيمنا
بصاحب الطريقة التيجانية^(١٩) .

ويصف أحد الباحثين التيجاني بأنه (أعظم شعراء الفكر الصوفي في
السودان) ، بل يتحمس له أبعد من ذلك فيقول (إنه أصدق شاعر
صوفي عرني في النصف الأول من القرن العشرين . ليس في السودان
فقط ، بل في العالم العربي والإسلامي على الإطلاق . لأننا يمكن أن نجد
في فكره الشعري الرائع - مضمونا وشكلا - تصوفا فلسفيا يصله بأهم
النظريات الفلسفية لدى الصوفية)^(٢٠) .

والتيجاني لا ينتمى إلى فرقة صوفية بعينها يؤمن بمبادئها وفلسفتها .
ولكن قد يرى بعض الباحثين أنه ينتمى بفكره إلى المدرسة الإشرافية .
لأن ديوانه (إشرافه) يحمل في مضمونه وشكله أصول هذه المدرسة .
ويرى باحث أن تصوف التيجاني ليس مجرد تصوف أدبي يعتمد على
دهافة الحس وسعة الخيال وعمق التصور . إنما هو - في رأيه - تصوف
دبني متفلسف (يستمد عناصره الروحية من عوالم فوقية غيبية . لا يطل
عليها إلا من أرضت نفسه العبادة . وظهرت سرائره المجاهدة) . كذلك
يرى الباحث نفسه أن التيجاني في هذا التصوف - بكل مقوماته وآثاره
وثماره - لا يقل مكانا عن ابن الفارض . أو ابن عربي في مدرسة وحدة
الوجود ووحدة الشهود . وإن كان امتدادا قويا لمدرسة ابن عربي^(٢١) .

ولو أننا رجعنا إلى ثقافة التيجاني في أصولها الأولى لوجدنا أن أهم ما
كان يقبل عليه في نهم كتب المتصوفة . ويقول أحد الذين كتبوا عن
الفترة الأولى من حياته إنه قرأ الملل والنحل . والرسالة القشيرية . وحكم
ابن عطاء الله السكندري^(٢٢) . كذلك قيل إنه كان مولعا بالإمام
الغزالي^(٢٣) . ولم يكن التفكير التصوفي المتفلسف عند التيجاني مجرد
معاناة شاعر يميل إلى هذا اللون من الفكر . ولكنه كان معاناة إنسان
تخرج نفسه بعوامل الشك والاضطراب والحيرة والتردد . وتضطرب فيها
عوامل الإلحاد والإيمان في محاولته الدائمة للوصول إلى الحقيقة في هذا
الوجود^(٢٤) . ويشترك التيجاني مع رومانسيين كثيرين في هذا
الاضطراب وتلك الحيرة . إذ كان التردد بين الإلحاد والإيمان نتيجة
لثورة بعض الرومانسيين على المجتمع وتقاليد . ومحاوله الانطلاق وطلب
الحرية . وما قصيدة (الطلاس) لأيليا أبي ماضي إلا صورة تعبيرية
واضحة عن التزعة اللاأدرية . أو حالة التردد بين الشك واليقين في
محاوله للوصول إلى الحقيقة . وهو في ذلك يتابع الفلاسفة الأقدمين ذوي
التزعة المتصوفة الذين كانوا يبحثون عن معاني حوادث الوجود . فكان
لابد لهم أن يتوقفوا طويلا عند كل أمر له صلة بتاريخ الإنسانية .

ليستشفوا العلاقة بين الحوادث وبين الغاية الأساسية للوجود . فكل شئ
له معنى . ولكن ليس في ذاته . أو من أجل ذاته . بل من أجل الحياة
الإنسانية . ومن أجل تحقيق الغاية الإلهية التي رسمها الله القدير للكون .
وقد عبر القديس أوغسطينس عن روح القرون الوسطى إزاء الكون حين
كان يهتف من أعماق نفسه الباحثة عن الله فيقول : لقد سألت الأرض
فأجابتنى (أنا لست هو) وردد كل ما فيها هذا الجواب . وسألت البحر
والأعماق والكائنات الزاحفة فأجابت لست إلهك . ابحت عنه في
العلاء) . وسألت الهواء المتحرك فأجاب الهواء . ورددت جميع
الكائنات التي تعيش فيه (أنا لست الله) . ثم سألت السموات
والشمس والقمر والنجوم فقالت (لست الله الذي تبحث عنه) .
وعندها قلت لجميع الأشياء التي أبصرتها بأبصار عيني (لقد قلت عن إلهي
إنك لست هو . ألا تخبرنني بشئ عنه . فهتفت كلها بصوت عال :
(لقد خلقنا) :^(٢٥)

فالكون إذن ممثلي بأسرار ورموز . وعلى العقل الإنساني أن يسعى
لاكتشافها وحلها . غير أن العقل يعجز - بسبب قصوره - عن حل
رموز الكون . ولا شك أن كلام القديس أوغسطينس والمغزى الذي

والقلب . وكثيرا ما نراه في شعره يثور على مادية الإنسان وتربيته التي تغلب عليه فتجعله نبيا للشكوك في محاولته للوصول إلى الحقيقة فهو يقول :

برح الشك بالفؤاد فأمنت ولكن في ريبة أو رباء
ثم أيقنت مؤمنا ثم ما أدري وكم ذا لديك من لأواء
قلت يا نور يا مفيضاً على العالم ذوبا من روحه اللآلء
أيها الرعد قاصفا . أيها الليث مبعجا مدووما في العراء
أيها البحر زاخرا والأواذي . دافقات في صفحة الدأماء
علقتني من ظلمة الطين ما أقعدني عن رحابك البيضاء^(٢٩)

ويبدو أن التيجاني تنكب طريق التجربة الروحية في إحدى مراحل حياته وهو يحاول الوصول إلى الحقيقة في هذا الوجود . وظن أن العقل وحده يمكن أن يهديه إلى ما يتغيه ويدخل الضمائية إلى نفسه القلقة المعذبة متابعاً في ذلك اتجاه العقليين المسيحيين في أوروبا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . ولكنه لم يلبث أن أدرك فشله في الوصول إلى الحقيقة عن طريق العقل فقال :

أيها العقل أنت يا حيرة العقل ولما تكن بنفسك أجدر
يا قوى تهدم الحياة وتبنيها وتذرو الورى هباء وعبر
كم خبي من دون فجرك أضحي وخفي تلقاء ضوئك أسفر
أله في الأرض أنت أم الشيطان ينهي في العالمين ويأمر
وجنن أم أنت عقل وموجود حقيق أم أنت وهم مصور^(٣٠)

وينتاز التيجاني محتته مع العقل ليعود إلى تجربته الصوفية عن طريق قلب فيقول :

في موضع السر من دنياي تسع
للحق أفتاً برعاني وأرعاه
هنا الحقيقة في جنبي هنا قبر
من السموات في قلبي هنا الله

وهو بذلك يؤكد اعتقاده المتصوفة بأن الجوهر الإنساني يتلشى في الجوهر الإلهي حيث يمحى كل أثر للنفس . فحين تقول (أنا) و (الله) فهذا إنكار لوحدة الله . لأن العاشق والمعشوق والعشق شيء واحد . بل لقد ذهب الجنيد إلى القول بأن الإنسان إذا مات فهو لن ينقطع عن الوجود لأن ذاتيته أو شخصيته سوف تصبح كاملة عن طريق الله وفي الله .

واحب الذي يشعر به الصوفي نحو الله هو لذة ممزوجة بالألم بسبب انفصانه عن الله حالما تنتهي التجربة الروحية الصوفية . وهو يظل ينتظر الاتحاد بالله من جديد حينما يغيب مرة أخرى عن هذا العالم الزائل .

وتابع الحلاج . الجنيد في هذه التجربة الصوفية حتى إنه لم يشعر بشائية طبيعة الإنسان . أو بوجوده بوصفه مخلوقاً وحيداً . فقد ذكر أن الاندماج مع الله في الاتحاد الصوفي يجعل الإنسان هو الله في صورة أخرى . كما في قوله :

يرمى إليه بكاد يكون الأصل الذي استقى منه أبو ماضي فكرة الطلاسم . خاصة أن الله الذي يسعى إليه القديس أوغسطينس هو الحقيقة في عرف المتصوفة والفلاسفة على السواء . الحقيقة التي كان يشدها ويسعى وراءها أبو ماضي في الطلاسم . والشك عموماً . وهذه الحيرة بين الإيمان والاتحاد قد امتلأ بها شعر العرب المهاجرين إلى الأمريكتين . وكان ذلك تعبيرا واضحا عن هذا اللقاء بين الرومانسية والترعة الصوفية . وهذا تبع آخر ربما استقى منه التيجاني لأنه كان مولعا بهؤلاء الشعراء ومن حذا حذوهم في شعره العربي الحديث .

ويختلف الدارسون لحياة التيجاني وشعره حول تحديد المذهب الصوفي الذي ينتمي إليه . وحول مراحل تربيته الصوفية وعلاقتها بالشك واليقين . وكان التيجاني يتحدث عن نفسه بوصفها إشراقة من الله تتصل بالأمم الأعلى . ولا علاقة لها بهذا العالم الزاني . وهذه هي النفس نورانية . كما سماها المتصوفة . يقول :

هي نفسى إشراقة من سماء الله تحبو مع القرون وتبطن
موجة كالسماء تفلح من شط وترسى من الوجود بشط
خلصت للحياة من كل قيد ومشت للزمان في غير شرط
هي نفسى من الندى قطرات لم تنلها يد الزمان خلط
هي من صفحة الشباب قوى تزفر بالحرب أو تخرج بسخط
هي قسطنطين من السماء لها أضياع في العالم الزاني قسطنطين^(٣١)

ثم نراه يتابع ابن عربي ومعظم المتصوفة - حتى غير المسلمين - في قومه بوحدة الوجود عندما نراه يتأمل دقائق الكون تأملا عقليا فيه كثير من المجاهدة والنعاء . ويتأمل في أصغر شيء في الذرة . وفي مظاهر وجود الذات الإلهية المتشكلة في الكائنات . يقول :

هذه الذرة كم تحمل في العالم سرا

قف لديها وامترج في . ذاتها عمقا وغورا

وانطلق في جوها المملوء إيمانا وبراً

وتنقل بين كبرى في الدراري وصغرى

تركل الكون لا يفتر تسبيحا وذكر^(٣٢)

ويستشعر بهذه الوحدة الكونية التي تجعل كل شيء في الوجود مفردا في صيغة جمع فيقول :

الوجود الحق . ما أوسع في النفس مداه

والسكون الخفض ما أوثق بالروح عراه

كل ما في الكون بمشي في حناياه الإله

هذه الخلة في رقنها رجع صdah

هو يحيا في حواشيه ونحيا في ثراه

وهي إن أسلمت الروح تلقنها بداه

لم تحت فيها حياة الله إن كنت تراه^(٣٣)
ولم يصل التيجاني إلى نفسة اليقين والاستقرار النفسي والصفاء الروحي إلا بعد فترات من المكابدة والمجاهدة . وصراع عنيف بين العقل

أنا من أهوى ومن أهوى أنا
نحن روحان حللنا بدننا
فإذا أبصرني أبصرته
وإذا أبصرته أبصرته

ولاشك أن بعض شعراء الرومانسية بصيغة عامة كانت لهم مثل هذه التجارب الصوفية في محاولتهم النفاذ إلى مستويات طاقتهم الأكثر عمقا لرؤية ذات الأشياء . أي روحها وغايتها . وكانت وسيلتهم الأساسية كي يقول كولن ولسون التحرر من القيود التي هي بمثابة (الشعور بسلاسل الجبال في الذات الداخلية للإنسان) (٣١) . ولكن مشكلة الرومانسيين عموما عدم التحكم في النفس . وهم يبحثون عن العنف للقضاء على الملل . ولهذا يمكن القول بأنهم يسهمون في (تثبيت) المعاناة و (آلية) الوعي .

ويقول ولسون أيضا إن الرومانسية هي التعبير عن رغبة غريزية عسيفة لحياة العقل . وأن الرومانسي يؤمن بأن عالم العقل يتركز على (الخيال) وأن رفض الحياة مثل اختيار الموت . وأن الإنسان هو المخلوق الوحيد الذي تعطى له كلمة (الحياة) معينين متميزين (٣٢) .

وعلى مدى تاريخ الإنسانية الطويل ظلت القضايا الميتافيزيقية معتمدة : الموت . الزمان . المكان . الوجود . العدم . وقد حاول الإنسان بوسائل شتى أن يحل هذه القضايا دون أن يصل إلى حل . وبدا للإنسان في فترة ما أن العقل قادر على حل هذه المشكلات . ولكن الاتجاهات الدينية كانت ترمي العقل دائما بالقصور عن الوصول إلى الحقيقة . وقد نشأت في القرن الثامن عشر في أوروبا فئتان يطلق عليهما اسم الريبيين والماديين . وساد في الوقت نفسه رأي ينكر إنكارا تاما مقدرة العقل على إثبات أية حقيقة دينية مهما تكن . وأصبح الخيار لمن يتخذ هذا الموقف واضحا تماما فهو إما أن يختار إهمال الدين . أو يختار إهمال العقل .

وقد عرض العالم الفرنسي بيير بايل هذا الخيار على العلماء والفلاسفة المسيحيين حين قال لهم : لا تحاولوا أن تفهموا الأسرار لأنكم لو استطعتم فهمها لخرجت عن حد كونها أسراراً . ولا تحاولوا أن تحققوا من ظاهرها استحالتها . فعقلكم هنا فاقد القوة تماما . ومن يدري فقد تكون تلك الاستحالة عنصرا أساسيا في السر . اعتقدوا بوصفكم مسيحيين . ولكن امتنعوا عن الاعتقاد بوصفكم فلاسفة . (٣٣) .

وقد زاد اهتمام الناس في أوروبا في القرن الثامن عشر بالاتجاه إلى العقل . وحاول الكتاب المؤمنون أن يدافعوا عن الدين . ومن كتبوا في هذه القضية بتلويح الذي قال إن التقليد الديني يشكل وحدة كاملة . ولا بد من قبوله أو رفضه بوصفه وحدة . والأمر لا يقبل موقفا وسطا . وأشار بتلويح بصورة خاصة إلى أن السياق الواقعي للطبيعة وما صنعتها اليد الإلهية . والنظام الأخلاقي الذي وضعه الله بمشيئته السماوية . كلها أمور يجد العقل الإنساني صعوبة في الإحاطة بها . ولكن أصحاب العقل الماديين أخذوا يحطمون أسس الإيمان . ويشيرون الشكوك في نفوس المؤمنين . وكان هيوم أعنف الذين اشتركوا في هذه الجملة

ويقول راندال إن عصر العقل الذي كانت نقطة ابتدائه الافتراضات الدينية الطبيعية في العلم الفيوتوني . لم يكن له مفر من الانتهاء إلى مثل هذا الإنكار الكامل لكل قاعدة من قواعد المسيحية التقليدية . (٣٤) .

ويقول في موضع آخر : لقد تقرر في كل مكان أن الديانة لم يكن لها أساس عقلي على الإطلاق . وأن الطريقة الوحيدة لتجنب الإخاد والمادية هي في مهاجمة مقدرة العقل والتجربة العقلية على التوصل إلى الحقيقة النهائية . وقد أدى ذلك إلى إحياء الديانة الشخصية القائمة لا على العقل . بل على التجربة الروحية الداخلية كما عرفها (أوغسطينس) (٣٥) .

ونحن لا نروى قصة هذه التجارب بوصفها تجارب أوربية بعيدة عن واقعنا الديني والفكري . بل بوصفها تجارب إنسانية عامة . كما ما يمثليها في بيئتنا وثقافتنا وذات أثر مباشر في عقول مفكرينا وشعرائنا .

ويمكن القول بأن هذا الاتجاه الصوفي بمعناه الإنساني العام في التفكير الأوروبي قد تأكد بصورة مباشرة بسبب النظرة التشاؤمية إلى الحضارة الحديثة التي أحدثت في الإنسان تآكلا روحيا . ولعل في قصيدة الأرض اليباب للبيوت ما يعبر تعبيرا واضحا عن هذه النظرة التي كان لها أبعد الأثر في شعرتنا المعاصرة . ومن أهم ظواهر التزعة الصوفية في الشعر الحديث الانسحاب من الحياة . ومعنى هذا الانسحاب إقصاء العقل بصورة متعددة عن الأشياء التي يمكن أن تتجاوز حقائقها الظاهرة . والشعور الكامل بالتحرر من كافة القيود التي تشعر الإنسان بعبوديته . وكان البوذيون يرون أن العالم كما يراه الإنسان وهم يخفي الحقيقة . ولكن يدرك الإنسان الحقيقة ينبغي له أن يغوص في داخل النفس .

ومشكلة الإنسان المعاصر إحساسه بضيق الرؤية . ولا تسع رؤيته إلا إذا تجاوز ما وراء أفقه الإنساني . وقد وجد في الرؤيا الصوفية وسيلة للانسحاب من الحياة . أو هذا الوجود الظاهري . وفرصة للتأمل والوصول إلى الحقيقة . ولماذا لا ينسحب الإنسان المعاصر من الحياة وهو يحس تفاهته وإحباطه وانزيمه . وهذه الأشياء نفسها كانت بواعث الصوفية في نفس (يونس) حتى قال الباحثون إنه بنى لنفسه ضريبا من (الملاذ الفكري) . وهم يعبرون بذلك عن انسحابه من الوجود الفعلي . وخلق عالمه ذهنيا خاصا .

كذلك فعل روسيني Rossetti الذي تميز بتزعة صوفية رمزية تحاول الاتصال بالجهول عن طريق حوس . ويرى باورا أن الانسحاب الرمزي من الحياة العامة كان اتجاها صوفيا ونيس تعاضيا أو سلبية (٣٦) . ولا شك أن ترميزين استلهمهم فكرة الانسحاب من الحياة . لأنهم نظروا إلى الوجود نظرة صوفية تؤمن بوجود عالم نموذجي أكثر واقعية من عالم الحس .

وفكرة الانسحاب من الحياة تجددها في قصائد كثيرة لشعرائنا المعاصرين . ولعل قصيدة صلاح عبدالصبور (مذكرات الصوفي بشر الحافي) (٣٧) من أهم القصائد دلالة على تلك التركة الصوفية . وهو يقدم لها بالحديث عن بشر الحافي (مشى يوما في السوق فأفرعه الناس . فخلع نعليه ووضعها تحت إبطيه وانطلق يجري في الرضاء) .

يقول صلاح :

أرجوك

الصمت

الصمت

حين فقدنا الرضا

بما يريد القضا

لم تنزل الأمطار

لم تورق الأشجار

لم تلمع الأنهار

حين فقدنا الرضا

حين فقدنا الضحكا

تفجرت عيوننا بكا

حين فقدنا هدأة الجنب

على فراش الرضا الرحب

نام على الوسائد

شيطان بغض فاسد

معانق شريك مضجعي كأنما

قرونه على يدي

حين فقدنا جوهر اليقين

تشوهت أجنة الخبالي في البطون

الشعر ينمو في مغاور العيون

والذقن معقود على الجبين

جيل من الشياطين

جيل من الشياطين

(٢)

احرص ألا تسمع

احرص ألا تنظر

احرص ألا تلمس

احرص ألا تتكلم

قف

وتعلق في حبل الصمت المبرم

ينوع القول عميق

لكن الكف صغيرة

من بين الوسطى والسبابة والإبهام

يتسرب في الرمل كلام

(٣)

ولأنك لا تدري معنى الألفاظ

فأنت تاجزني بالألفاظ

اللفظ حجر

اللفظ منية

فإذا ركبت كلاما فوق كلام

من بينها استولدت كلام

لرايت الدنيا مولودا بشعا

وتغيب الموت

(٤)

تطل حقيقة في القلب توجعه وتضنيه

ولوجنت بحار القول

لم يبحر بها خاطر

ولم ينشر شرع الطين

فوق مياهها ملاح

وذلك أن ما نلقاه لا نبغيه

وما نبغيه لا نلقاه

وهل يرضيك أن أدعوك يا ضيفي

لمائدتي

فلا تلقى سوى جيفة

تعالى الله أنت وهننا هذا العذاب

وهذه الآلام

لأنك حيناً أبصرتنا

لم نحل في عينيك

تعالى الله هذا الكون موبوء

ولا بُوء

ولو ينصفنا الرحمن عجل نحونا بالموت

تعالى الله هذا الكون

لا يصلحه شيء

فأين الموت أين الموت أين الموت

(٥)

شيخى بسام الدين يقول

يا بشر اصبر

دنيانا أجمل مما تذكر

ها أنت ترى الدنيا

من قلة وجدك

لا تبصر إلا الانقراض السوداء

ونزلنا نحو السوق أنا والشيخ

كان الإنسان الأفعى يجهد أن

يلتف على الإنسان الكركي

فشي من بينها الإنسان الثعلب

عجبا

زور الإنسان الكركي

في فك الإنسان الثعلب

نزل السوق الإنسان الكلب

كي يفقأ عين الإنسان الثعلب

ويدوس دماغ الإنسان الأفعى

واهتر السوق بخطوات الإنسان الفهد

قد جاء ليقر بطن الإنسان الكلب

ويعصر نخاع الإنسان الثعلب

يا شيخى بسام الدين

قل لي أين الإنسان الإنسان

شيخى بسام الدين يقول

اصبر سيجي

سيهل على الدنيا يوما ركه

يا شيخى الطيب

هل تدري في أي الأيام نعيش

هذا اليوم الموبوء هو اليوم الثامن

من أيام الأسبوع الخامس

في الشهر الثالث عشر

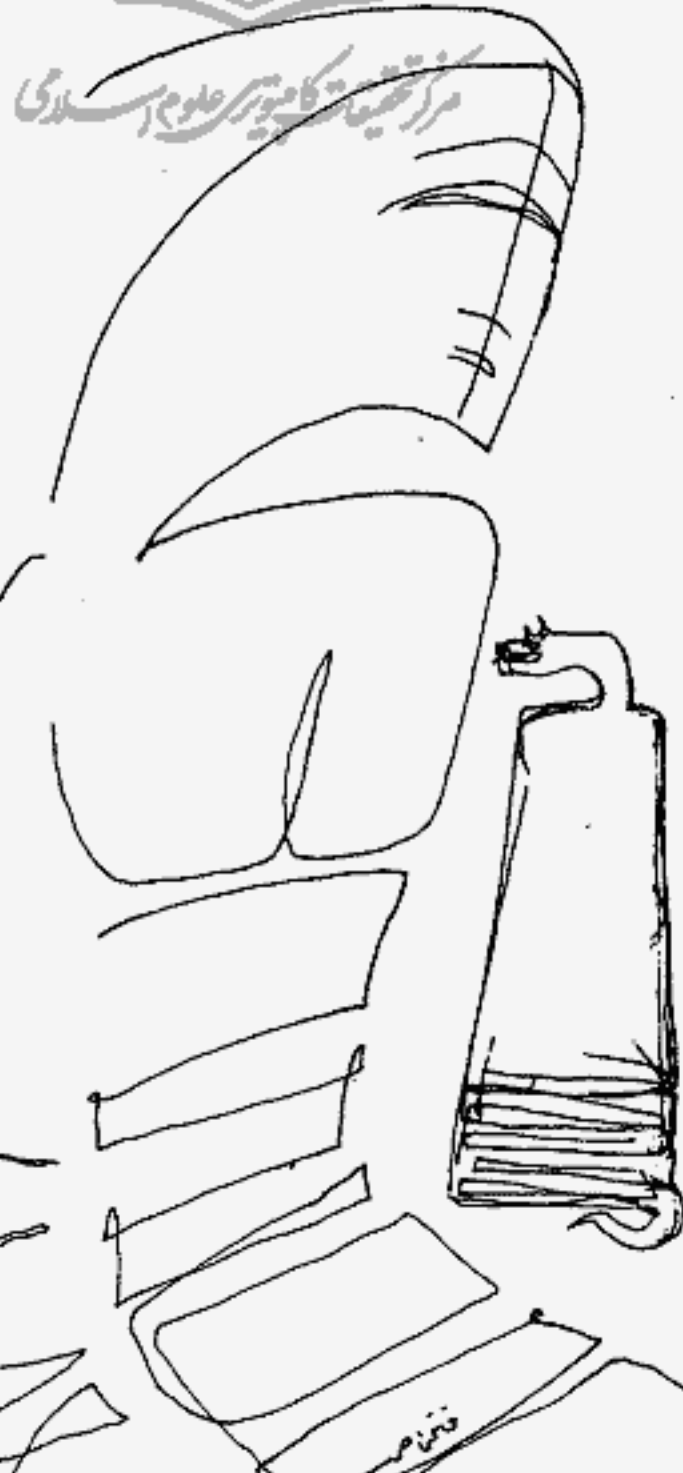
الإنسان الإنسان عبر

من أعوام

ومضى لم يعرفه بشر

حفر الحصباء ونام

وتغشى بالآلام



وهكذا كانت مذكرات بشر الخافي إدانة كاملة ودامغة للإنسان والوجود ، إنها رؤية صوفية تنظر إلى الواقع العفن وتريد أن تتجاوز إلى الأفق النوراني الأعلى ، إنها تنسحب من الوجود الذي ينضح بالحزى والعار ويتحول فيه الإنسان إلى رموز حيوانية مادية وإلى قوى شيطانية لا يملك صاحب النفس الأثرية إزاءه إلا الصمت وتمنى الموت . إن الحقيقة العارية في هذا الوجود بشعة أوقفت نمو كل معنى جميل وزرعت العذاب والآلام في النفس الحرة التي تتشد العلاء والنقاء . إن هذه الرؤية الصوفية إسقاط للماضي على الحاضر . وليس بعجيب أن تمحى فوارق الزمان . فالزمان نسبي . وهو بالنظر إلى طبيعة الإنسان التي لا تتغير واقف جامد لا يتحرك . إنها إذن مذكرات بشر عبدالصبور أو صلاح الخافي . لا فرق فالزمن واحد والإنسان واحد . وهو في صراع أبدي بين المثال والواقع .

وتتعلق بالظاهرة الأولى ظاهرة أخرى أسميها حالة فقدان الشعور بالآنا . ولاشك في أن التجربة الصوفية تأكيد للوعي ينطوي على فقدان كامل للشعور بالآنا . وهنا محل اختلاف واضح بين النزعة الصوفية والرومانسية . وقد صدق أحد دارسي شعريتش حين قال إنه نجح في تحرير نفسه من قيود قدرته الذاتية القديمة . وكان يعنى بدانيته الرومانسية . (٣٨)

ويرى هيجل أن ظاهرة فقدان الشعور بالآنا تابعة أصلاً من التصوف الإسلامي . فهو يقول إن الشاعر المسلم الصوفي إذا سعى إلى استشفاف الله في الكائنات يتخلى عن أناه الخاصة . وهذا ما يعود عليه بالبهجة والسعادة الروحية . فهو يعزف عن ذاته ليستغرق في الأزلي والمطلق . (٣٩)

وقد تعمق الشاعر العربي المعاصر في البعد عن أناه . وتلمح ذلك كثيراً في شعر علي أحمد سعيد (أدونيس) . وخاصة في ديوانه مفرد بصيغة الجمع . وهو عنوان مقتبس أصلاً من اصطلاح صوفي قديم . يقول في إحدى قصائده :

إن لأيامي سفنا تنقل الشواطئ
لكن

كيف تهذا مراسي تحرس الموج
وأنت

أيتها الشمس الشمس ماذا تريد مني

أبحث عما لا يلاقيني

باسمه أنفوس وردة رياح

شمالاً جنوباً شرقاً غرباً

وأضيف العلو والعمق

لكن كيف أنجحه ؟ !

لعيني لون كسرة الخبز

وجسدي يهبط نحو داء له عذوبة الزغب

لا الحب بطاواني

ولا تصل إلى الكراهية (٤٠)

إن أدونيس هنا يتعد تماماً عن ذاتيته ولا يرى الأشياء من خلال الآنا إنه يعبر عن وجدان الإنسان المعاصر الذي يمل الأشياء الثابتة حتى ولو كانت الشمس بضائها وحرارتها وقدرتها على صنع الوجود . إن هذا الإنسان يسعى إلى شيء مجهول يفقده في هذا العالم . ولهذا يشرق ويغرب . ويذهب شمالاً وجنوباً . ويغوص في التجربة (عمقاً) و (علواً) . ولكنه عاجز عن إدراك الوجهة الصحيحة التي تبلغه مأملاً . وتغيم الرؤى أمامه ويحس الضياع والغربة والألم . ولكنه - من منظور رؤيته الصوفية وتجربته الروحية فوق العواطف البشرية .

ومن الظواهر الصوفية في شعرنا العربي المعاصر ما أسميه بالتبصر . أو رؤية الأشياء الكائنة في صورة مختلفة عن حقيقتها الظاهرة . لأن الإنسان الذي يخوض التجربة الصوفية يرى هذه الأشياء من داخل نفسه . ويعبر كولودج عن هذه الظاهرة بقوله :

إنني لا آمل أن أحظى من الأشكال في الخارج

لا بالعاطفة ولا بالحياة إن يبايعهما في الداخل (٤١)

وما أصدق هذا الباحث الذي عرف النزعة الصوفية بأنها ربط الأشياء بعضها ببعض ورؤيتها بصورة جديدة . وهذا ما يفرق النظرة الصوفية عن النظرة الفلسفية . (فالمعنى) في الفلسفة له دلالة تجريدية محددة بدقة . ولكن (معنى) أي شيء في التجربة الصوفية له كثير من الدلالات . أو هو كما يقول كولن ولسون : كالشظية من العظم (٤٢) التي يمكن أن يتصور منها الباحث الأثرى هيكلًا كاملاً لحيوان منقرض . والصوفية بهذا المفهوم هي التي عنها روبرت بروك

حين كتب إلى صديق له يقول : لا تقفز من مكانك ولا بصفر وجهك عند سماعك كلمة صوفية . فأنا لا أعنى أي شيء ديني . ولا أي شكل من أشكال الإيمان . إن صوفي في أساسها هي النظر إلى الناس والأشياء لذاتهم . لا من حيث النفع ولا الجانب الأدبي . ولا البشاعة . ولا أي شيء آخر لديهم . وإنما بوصفهم كائنات مخلوقة . هذا على الأقل هو وصف نظري إليهم بعبارة فلسفية . والذي يحدث هو أنني فجأة ما أستشعر القيمة غير العادية . والأهمية البالغة لكل شخص ألقاه . وكل شيء أراه تقريباً . إنني أجوب الأمكنة وأجلس في القطارات وأشهد المجد والجمال الأصيلين في جميع الناس الذين ألتقي بهم . إن بمقدوري أن أراقب كهلاً عاملاً قدراً في عربة قطار طيلة ساعات . وأن أحب كل ثنية وسخة مشحمة في ذقنه . وكل زر على صدره الوسخ . وينسحب هذا على جميع الأشياء في الحياة العادية . فتسكع نصف ساعة في شارع أو قرية أو محطة سكة حديدية يكشف للمرء جمالاً عظيماً يستحيل أن يدعه إلا مأخوذاً بنشوة غامرة . (٤٣)

وقلة من شعرائنا العرب المعاصرين يتمتعون بهذه القدرة على التبصر . أو هذه الرؤية الصوفية التي تستطيع أن تشهد الجمال في غير ما يحس فيه البشر العاديون جمالاً . ولعل قصيدة صلاح عبدالصبور : «الإله الصغير» (٤٤) تكشف لنا أبعاد هذه الظاهرة الصوفية . فهو



كان لي يوما إله وملاذي كان بيته
قال لي إن طريق الورد وعرف فارتقبته
وتلفت ورائي وورائي ما وجدته
ثم أصغيت لصوت الريح تبكي فبكيت
ذات يوم كنت أرتاد الصحارى كنت وحدي
حين أبصرت إلهي أسمر الجبهة وردى
ورقصنا وإلهي للضحى خدا لخد
ثم غنا وإلهي بين أمواج وورد
وإلهي كان طفلا وأنا طفلا عبده
كل ما في الروض يهواني ولكني امتلكته
كلما نغم في الأيكة عصفور لثته
وإذا ثارت بنا الأشباح والليل اعتنقته
ومشينا مرة في الليل والوجد طلاس
فنشقنا ثورة العطر وقبلنا الكأثم
وشهدنا في انتصاف الليل ميلاد النسام
ورجعنا في ثياب الفجر نبدو كالتوام
ثم أصبحت إلهي تمنع الخطوة عني
وأناديك فأعيا ويسد الصمت أذني
وأناجيك على الحيرة في ظل النخ
أترى رحمت أم الوجد الذي ضاع بعيني
كان لي يوما إله وملاذي كان بيته
قال لي إن طريق الورد وعرف فارتقبته
وتلفت ورائي وورائي ما وجدته
ثم أصغيت لصوت الريح تبكي فبكيت

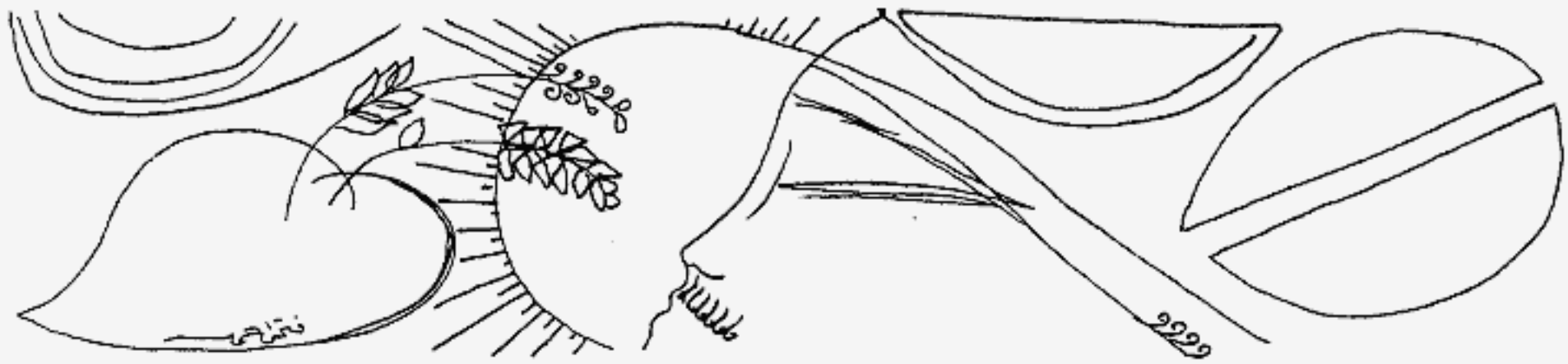
يقول في قصيدته (الكهف) :

ويدي تميع وتنطوي في الرمل
ريح الرمل تنخرها
وتصفر في العروق
وعز في جسدي وما يدميه
سكين عتيق
لو كان لي عصب ينور
رباه كيف نعط أرجلها الدقائق
كيف نجمد تستحيل إلى عصور^(١٥)

فالشاعر في تأمل معاناة الإنسان يحاول الوصول إلى أغوار نفسه التي
ينعكس عليها الواقع الأليم الذي يرفضه . وهو يحس إحساسا عنيقا بوقع
الزمن . وقد اختلطت صور المعاناة بهذا الإحساس ، فالزمان في هذه
اللوحة التأملية التي شحن الشاعر ألفاظها بطاقات هائلة من الدلالات .
ومن ظواهر الترعة الصوفية في الشعر العربي الحديث فكرة وحدة
الوجود التي كانت أساسا في فكر ابن عربي . ورأيناها تشبع في شعر

إن المراثيات هنا تأخذ شكلا جديدا ينبع من نفس الشاعر . إنها
ليست المراثيات الظاهرة المألوفة . ولكنها تمر بتجربة روحية مكثفة تفتح
أمامنا مستويات إلهية غريبة . فالريح والورد والصحراء والطفل
والأمواج والروض والعصفور وغيرها من المراثيات التي تزخر بها هذه
التجربة ليست تلك الأشياء التي نعرفها . والشاعر هنا لا يستخدمها
استخداما مجازيا بحيث يسهل أن نقول مجاز هذه الكلمة كذا : ولكن
ينبغي للقارئ أن يغوص في أعماق نفسه ويحاول أن يتمثل التجربة
الصوفية للوصول إلى الدلالات الحقيقية التي تكمن وراء هذه المراثيات
التي حولتها بصيرة الشاعر إلى (إحساسات) و (خبرات) شعورية .

ونجد مع التبصر ظاهرة صوفية أخرى تفتن به وهي القدرة على
النفاذ إلى المستويات الأعمق في النفس البشرية وفي الكائنات ، وهي
نوع من الاستبطان الواعي . وخاصية التأمل جزء أصيل في التجربة
الصوفية . وعند الشعراء الذين يتزعجون منزوعها . وقد امتاز بتلك الظاهرة
من شعراء الغرب (بيتس) و (روز Rouse) . أما في شعرنا العربي
المعاصر فربما كان خليل حاوي من الذين تبرز هذه الظاهرة في
أشعارهم . وإنها لتسهم إسهاما كبيرا في هذا الغموض الذي يتميز به .



عن الزمن في تلك المعاناة . تختلط في ذهنه الأشياء التي يريد أن يتجاوزها . يقول الشاعر العراقي صفاء الحيدري :

ومررت بي
ما كان قبل بعالمى غير انتظار
وغير شئ كاللدوار
وحقيقة ضاعت بضوء النهار
ومضى النهار مضى النهار
مرت دقائقه كأحلام قصار
وغدرت بي

وتركتني
أطوى على الجرح الأبع وأنحنى
والليل مد ظلاله السودا جدار
فرشت كواكبه دروب الشمس فانكفاً النهار
وبدت مصابيح الدجى كوجوه آلهة صغار
يتحسس الصمت العميق ظلالهن على الجدار
وأنى نهار

ونظرت في عينيك كنت كمستحم فوق نار
كانت هنالك هوة
تنهد في ما لا قرار
وبدت ليالينا تطل على من ألى مدار
فرايت قلبك فارغا
لاليل فيه ولا نهار. (٤٩)

ونحس وقع المعاناة العنيفة على نفس على أحمد سعيد (أدونيس) في قصيدته (الفراغ) التي يشبهها أحد الباحثين بقصيدة الأرض اللياب لإليوت . ونحس تجربة الشاعر الصوفية في قوله :

حطام الفراغ على جبهى بمدى ويهيل التراب
ويخلج في جناحي ظلاما وييسر في ناظري سرايا
هنا . عبر دري . يموت ربيع ويصفر ريف
هنا . في عروقي . صدى للجفاف ودمدمة وصريف
هنا . في دمي بولد الحريف
وفي حاضري يتمزأى .
وتبعد عني . تبعد شمس المصير . وتناهى . (٥٠)

وربما كان صلاح عبدالصبور أهم الشعراء المحدثين الذين تنضح رؤاهم بهذه المعاناة والإحساس بالغربة . وتنتزع هذه المعاناة بالقلق والتوتر والحزن والخوف والسأم والرغبة في إدراك المجهول الذي يحق

التجاني يوسف بشير- وقد اتخذت في الشعر المعاصر الغربي والعربي على السواء شكلا فيه بعض الاختلاف . فوحدة الوجود التي يقول بها ابن عربي ليست وحدة وجود مادية بمعنى أن الحقيقة الوجودية هي ذلك العالم المادى المائل أمام حواسنا ، ولكنها وحدة وجود مثالية أو روحية قرر وجود حقيقة عليا هي الحق الظاهر في صور الموجودات . وتعد وجود العالم بمثابة الظل لصاحب الظل . ولهذا يحرص ابن عربي على القول بأن الحق منزله مشبه معا ، فتتزيه في وحدته الذاتية ومخالفته لحوادث . وتشبيهه في تجليه بصورها . وتختلف درجة تأكيد الجانب تنزيه أو جانب التشبيه باختلاف الحال التي يكتب فيها . فقد يغلب عليه لسان التشبيه حتى تكاد تظنه ماديا ، وقد تغلب عليه العاطفة الدينية فيتكلم بلسان التنزيه وينكر كل مناسبة بين الله والمخلوقات (٥١) .

والشاعر المعاصر ذو النزعة الصوفية لم يكن مطالباً بخل التناقض في هذه النظرية بين الحق والخلق ، والواحد والكثير ، والقديم والحادث ، والظاهر والباطن ، والأول والآخر . وغير ذلك من الأضداد ، ولكنه يستشعر الوحدة بين الخالق والمخلوقات بغض النظر عن كل هذه التناقضات . أو كما يقول على أحمد سعيد (أدونيس) :

أبحث عما يوحد نبراتنا
الله وأنا والشيطان وأنا ، العالم وأنا (٥٢)

ونرى هذا التوحد بشكل آخر عند بدر شاكر السياب حيث يقول :

قلبي الشمس إذ تنبض الشمس نورا
قلبي الأرض تنبض فحما وزهرا وماء غميرا
قلبي الماء قلبي هو السنبيل
قوته البعث يحيا بمن يأكل
في العجين الذي يستدير

ويدمي كنهيد صغير . كئدى الحياة .

بت بالنار أحرقت ظلماء طينى فظل الإله (٥٣)

ونجد في شعر صلاح عبدالصبور أمثلة كثيرة لنزعة التوحد الصوفية بالثبوت المعاصر . وهي واضحة في المثال الأخير الذي سبق أن قدمناه . ومن ظواهر النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث الإحساس العنيف بالثبوت والغربة في هذا العالم الواقعي . فالصوفي ومن خاض تجربته أيضا في سعي دائم للوصول إلى الحقيقة التي ينشدها ، وفي معاناة مستمرة لا تبدأ فيها نفسه المشوقة إلى الخلاص من سجن المادة والزمن . إنه في توق دائم للاتحاد بالله بالتسامي والانعقاد من واقعه . وكذلك يبدو الشاعر المعاصر الذي ينزع منزعا المتصوفة . إن القلق يستبد به ويعتصره . وتحمل روحه المعذبة المعاناة في سبيل المجهول الذي ينتظره . وهو ذاهل

الاعتناق من كل أحاسيس الغربية والضياء . ونحس كل هذه المعاني
والنبضات في قصيدته (أغنية إلى الله) يقول :

(٣)

حزنى ثقيل فادح هذا المساء
كأنه عذاب مصفدين في السعير
حزنى غريب الأبوين
لأنه تكون ابن لحظة مفاجئة
ما مخضته بطن
أراه فجأة إذا يمتد وسط ضحكى
مكتمل الحلقة موفور البدن
كأنه استيقظ من تحت الركام
بعد سبات من الدهور

(٤)

لقد بلوت الحزن حين يزحم الهواء كالدخان
فيوقظ الحنين . هل ترى أصحابنا المسافرين
أحبائنا المهاجرين
وهل يعود يومنا الذى مضى من رحلة الزمان
ثم بلوت الحزن حين يلتوى كأفعوان
فيعصر الفؤاد ثم يخنقه
وبعد لحظة من الإسار يعتقه
ثم بلوت الحزن حين يفيض جدولا من اللهب
تغلا منه كأسنا ونحن نمضى في حدائق التذكريات
ثم يمر ليلنا الكئيب
ويشرق النهار باعنا من المات
جذور فرحنا الجديب
لكن هذا الحزن مسخ غامض مستوحش غريب
فقل له يارب أن يفارق الديار
لأننى أريد أن أعيش في النهار

(٥)

ياربنا العظيم يامعذنى
ياناسج الأحلام في العيون
يازارع اليقين والظنون
يامرسل الآلام والأفراح والشجون
اخترت لى
لشد ما أوجعتنى
ألم أخلص بعد
أم ترى نسيئى
الويل لى : نسيئى
نسيئى ! (٥١)

(١)

ليتشرفتات لحمنا على جناح عيشنا الغريب
ولنتغرب في قفار العمر والسهوب
ولنتكسر في كل يوم مرتين
شرة حين نقابل الضياء
ومرة حين تذوب الشمس في الغروب
فقد أردنا أن نرى أوسع من أحداقنا
وأن نطول باليد القصيرة المجدودة الأصابع .
سواء أمنيائنا
الله يا وحدنى المغلقة الأبواب
الله لو منحتنى الصفاء
الله لو جلست في ظلالك الوارفة اللقاء
أجدل جبل الخوف والسأم
طول نهارى
أشقى فيه العالم الذى تركته ورا جدارى
ثم أنا غارقا فلا يغوص لى
حلم

(٢)

حين تصير الرغبات أمنيات
لأنها بعيدة المطال في السما
ثم تصير الأمنيات وهما
لأنها تقنعت بالغيم والضباب
وهاجرت مع السحاب
واستوطنت أعالي الهضاب
ثم يصير الوهم أحلاما
لأنه مات فلا يطرق سور النفس إلا حين يظلم المساء
كأنه أشباح ميتين من أحبائنا
ثم يصير الحلم بأسا قائما وعارضا ثقيلأ أهدابنا ..
أثقل من أن ترى .
وإن رأيت لما يرى العميان
أقدامنا ..
أثقل من أن تنقل الخطى ..
وإن خطت تشابكت ثم سقطنا هزأة كهلوان
نصرخ يا ربنا العظيم يا إلهنا
أليس يكفى أننا موتى بلا أكفان
حتى تذلل زهونا وكبرياءنا

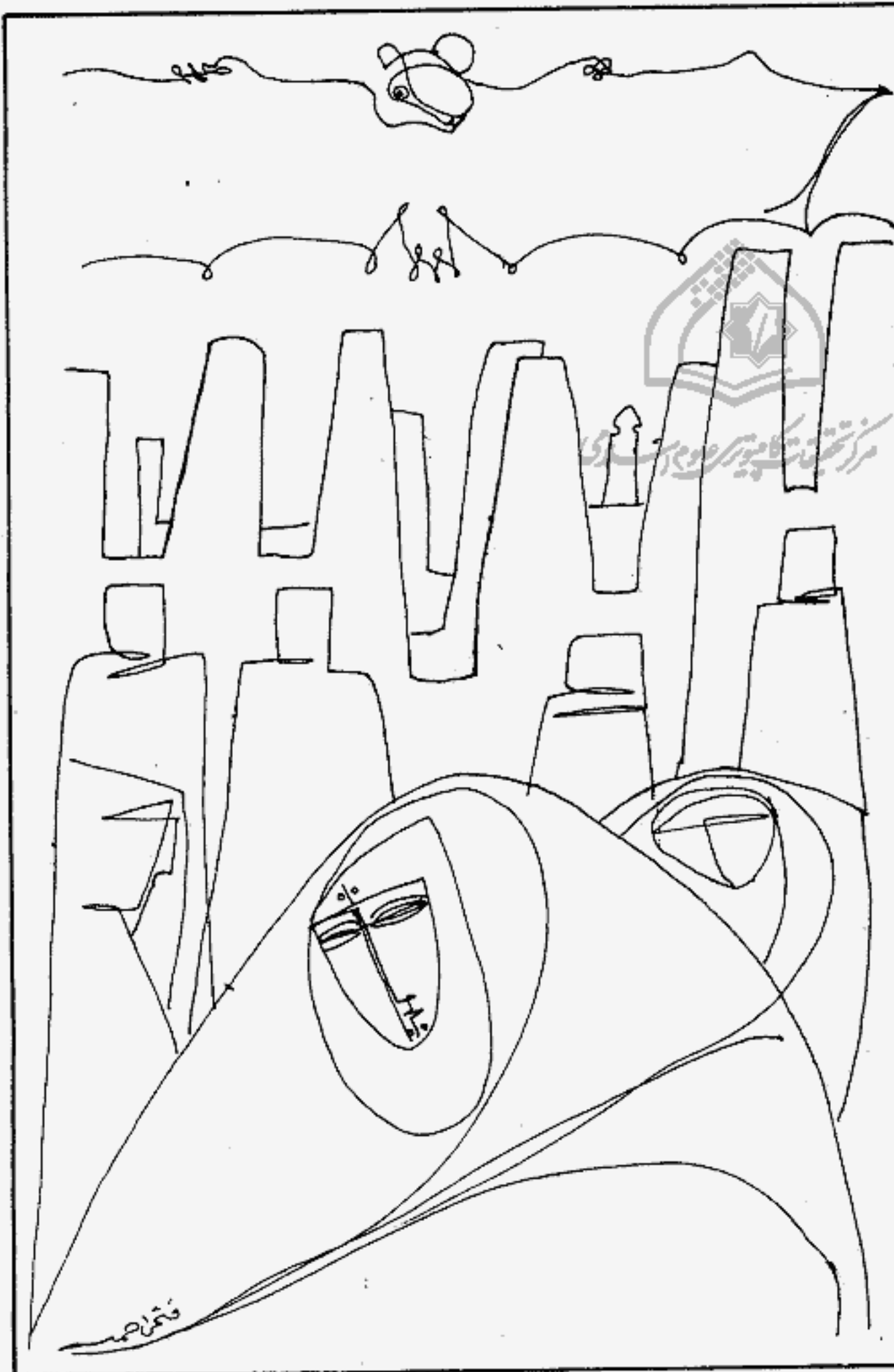


الدين الرومي يقول إن الهواء الذي أنفخه في هذا الناي نار وليس هواء . وكل من ليست له هذه النار فليمت^(٥٢) . بل نجد أحد الباحثين المحدثين . يربط بين حركة المتصوفة في العصور القديمة وحركة اليسار في الفكر العربي المعاصر قائلا إن الصوفية لعبت دورا ثوريا يتسم بالاحتجاج . ويمثل حالة «اللانصياع» الاجتماعي أمام القائم السياسي^(٥٣) .

ونجد هذه الخاصية الصوفية متمثلة في كثير من الأشعار العربية الحديثة . ويأتي في مقدمة من تمثل في أشعارهم هذه الظاهرة عبدالوهاب البياتي . يقول في قصيدته (أباريق مهشمة) .

إن الحزن عند صلاح ليس حزنا عاديا أو ذاتيا . إنه حزن صوفي . ولهذا يتجسد وتنطوي فيه فترات الزمن . ويمتزج بالحياة والموت والانبعاث . ويقترب باليقين والشك . والحلم والوحدة . والحقيقة والوهم . والجمود والحركة . إنه حزن لم تحمله بطن لأنه يعيش في نفس كل إنسان متحير بين الواقع والمثال . يجتاز تجربة روحية واعية .

ونتيجة لهذا القلق وتلك الغربة والإحساس بالضيق في العالم الحقيقي من حيث ظاهره يحدث الرفض لهذا العالم وما فيه من قيم عفن متآكلة . وقد عرف الصوفية منذ وقت بعيد بالتمرد والثورة على الأشكال الموروثة . ومحاولة إحداث صدمة للواقع . وما تواضع عليه الناس . وكان جلال



الله والأفق المنور والعبيد
يتحسون قيودهم
شيد مدائنك الغداة
بالقرب من بركان فيزوف ولا تقنع
بما دون النجوم
وليضرم الحب العنيف
في قلبك النيران والفرح العميق
والبائعون نسورهم يتصورون
جوعا وأشباه الرجال
عور العيون
في مفرق الطرق الجديدة حائرون
لا بد للخفاش ..
من ليل وإن طلع الصباح
والشاة تنسى وجه راعيها العجوز
وعلى أبيه الأبن والخبز المبلل بالدموع
طعم الرماد له . وعين من زجاج
في رأس قزم . تنكر الضوء الطليق
وأراميل يتبعن أشباه الرجال
تحت السماء بلا غد . وبلا قبور
والله والأفق المنور والعبيد
يتحسون قبورهم :
نوع جديد
نوع تفجر في موات حياتنا
نوع جديد

فليدفن الأموات موتاهم ..
وتكتسح السيول
هذي الأباريق القبيحة والطبول
ولتفتح الأبواب للشمس الوضئية والربيع .

وما كان للصوفية وسائلهم الخاصة في إدراك الأشياء والتعبير عنها والإحساس بها . كان من الطبيعي أن يظل الغموض أقوالهم وأشعارهم . وقد تسرب هذا الغموض إلى الشعر العربي المعاصر من حيث علاقته بالصوفية وما يقترن بها من تجريد أحيانا وشطحات أحيانا . وما يتصل بلغتها من رموز تتعلق بالباطن ولا تعنى شيئا ذا قيمة في المدلول الظاهري للألفاظ . ويقول أحد المتصوفة في ذلك : كان لزاما على الصوفية استخدام الإشارات حتى لا يشند إنكار العامة ضم^(٥٥) . ويقول القشيري : نعم ما فعل القوم من الرموز . فإنهم فعلوا ذلك غير على طريق أهل الله عز وجل أن يظهر لغبرهم فيفهموها على خلاف النصاب فيفتنوا أنفسهم أو يفتنوا غيرهم^(٥٦) .



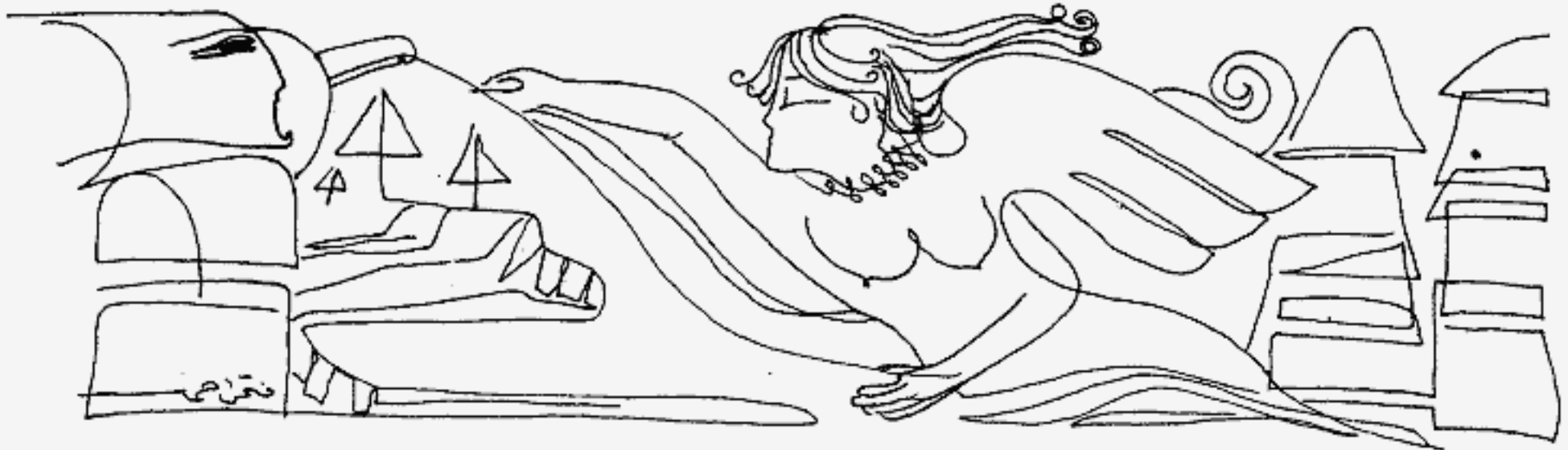
إن الشاعر رافض لهذا الواقع الذي يعيش فيه الإنسان . وهو يحس إحساسا عنيقا بكل ما يمنع الإنسان من الانطلاق والتحرر . إنه عبد يرسف في الأغلال . أغلال الزمان والمكان . أغلال المادة التي تشده أبدا إلى التراب وتلقى به في حمأة الرذيلة والتسلط على الضعفاء . ولكن يكون الإنسان إلى هذا الواقع . والرضى بالسجن والقيود . لتدور الحياة دورتها . فيأتي الموت . ويضحى الإنسان كأنه ما كان . يحمل معنى عبودية الإنسان . لضعفه وتصوره وعجزه . ولا مفر من ثورة الإنسان على نفسه . وعلى واقعه . وعلى كل ما يقيد إنطلاقه وقدرته . لابد أن تفجر الإرادة لتغير الواقع . وتكسح أمامها كل ما يقف عقبة دون ظهور الصفات الإنسانية المثالية التي تجعل الإنسان في حد ذاته قيمة في هذا الوجود .

والإنسان في الفكر الصوفي لا يعيش حالة من اللاوعي أو السلبية . بل إن الإنسان هو الحقيقة الأكثر حياة في هذا الوجود . صحيح إن حياة الإنسان الخاصة ليست بذات أهمية حقيقية في الفكر الصوفي . إذ أن قدر الإنسان الحقيقي هو أن يعيش حياة لا شخصية . ولكن في الإنسان طاقات هائلة . وهو يستطيع الاتصال (بمصدر القوة) إذا امتلك روحا إنسانية قوية تتجاوز مأزقه المأساوي .

ومثل هذه الأفكار الصوفية ربما غذت فكر أمثال جوته ونيتشة وبرجسون فأوجدت لديهم الإحساس بأن الإنسان قد بلغ مرحلة جديدة في نموه تجعل منه شيئا آخر . لأنه قد أصبح يمتلك قوة داخلية أكبر بكثير مما يظن . هذه القوة هي التي اعتاد الإنسان من قبل أن يضيفها على الآفة الذين تخيلهم . مثل زيوس القادر على إنزال الصواعق أو تحويل نفسه إلى ثور أو إوزة .

ولا شك أن هذا الشعور الإنساني جديد . قد حول الإنسان من الإحساس بتفاهته وضعفه بين المخلوقات إلى قوة قادرة عن طريق قوة الروح . ومن أهم الشعراء الغربيين الذين يعبرون عن هذا الاتجاه نيكوس كزانتزاكيس (N. Kazantzakis) ونرى آثار هذه التركة في شعرنا المعاصر في مثل قول نجيب سرور :

يا عبيد الحزن يا صرعى أفانين الحذر
قدر الإنسان أن يقهر حزنه
قدر الإنسان أن يفرح أن يصنع عرسه
قدر الإنسان أن يخلق فوق الأرض جنة
بل وأن يخلق نفسه
قدر الإنسان أن إرادة الإنسان
في الأرض قدر
ما السما ما فة الأوب ما الأقدار ؟
ما كل أكاذيب العيد ؟
نحن لا نصبح أربابا إذا متنا
ولا نبقي بشر
نحن أرباب على الأرض نريد
ثم ندري ما نريد
ثم إصرار ونملي ما نريد^(٥٧)



أما على أحمد سعيد (أدونيس) فله رأى في هذه اللغة الباطنية الجديدة في الشعر المعاصر فهو يقول : إن اللغة العادية في لغة الإيضاح ولكن اللغة الشعرية وسيلة استبطان واكتشاف . ومن غاياتها الأولى أن تثير وتحرك وتبرز الأعماق وتفتح أبواب الاستباق .. إنها تيار تحولات يغمرنا . بإخائه وإيقاعه وبعده . هذه اللغة فعل . نواة . حركة . خزان طاقات . والكلمة فيها من حروفها وموسيقاها لها - وراء حروفها ومقاطعها - دم خاص ودورة حياتية خاصة . وطبيعي أن تكون اللغة هنا إثناء لا إيضاحاً^(٥٧) . كذلك كان من الطبيعي أن تلتقي الصوفية والسريالية في لغتها ووسائلها . حتى الكتابة الآلية كما يسميها السرياليون مارسها المتصوفة باسم (الإملاء) أو (الفيض) أو (الشطح) . وفي رأى السرياليين أن الوعي لم يعد يمارس رقابة على محتوى الكلام اللاواعي وإنما على طريقة ظهوره . وأن اللغة التي تغلت من رقابة الوعي تظهر طاقة إبداعية كثيراً ما يهدرها الوعي . وهم في ذلك متأثرون بالمذهب الفرويدى على أساس أن الكتابة الآلية تكشف مكنون النفس الذى يخفيه الفكر الواعى . ولهذا تخرج الصور السريالية شديدة الغموض لاعتمادها على اللاوعى وعلى الجزء المبهم الغامض من ذات الإنسان .

وبأنى على أحمد سعيد (أدونيس) في مقدمة الشعراء العرب المعاصرين ذوى الاتجاه الغامض الذى تترج فيه السريالية بالصوفية امتزاجاً قوياً . يقول من قصيدة في كتاب التحولات :

في الجرح أبراج وملائكة
نهر يغلق أبوابه وأعشاب تمشي
رجل يتعزى
يفتت ربحانا يابسا ويمثل
ثم ينقط الماء فوق رأسه

ثم يسجد ويغيب

أحلم -

أغسل الأرض حتى تصير مرآة

أضرب عليها سورا من الغيم سياجا من النار

وأبنى قبة من الدمع أجعلها يدي^(٥٨)

ولا شك في أن الرمزيين استعانوا بوسائل المتصوفة وتصوراتهم . فكانوا في أشعارهم يتجاوزون الدلالة اللغوية للألفاظ ويعتمدون على لاتجاه الغيبى في فهم العلاقات أو ما يسمونه بنظرية التراسل Correspondances . كذلك يعتمدون على الموسيقى اعتماداً كبيراً في الإثاء بالمعنى . كما يعتمد الصوفى عليها في حلقات ذكره . وكان الرمزيون يقولون إن موسيقى الشعر ليست لغاً وإيقاعاً . بل نشوة استغراق جمالى . وكان الشعر عند (بودلير) يتخذ صورة حلم حتى يقترب من فكرة الاتحاد الصوفى . كذلك كان (ريلكه) يتخذ من الشعر وسيلة لإدراك النشوة الصوفية^(٥٩) . فإذا نظرنا إلى الرمزيين العرب المحدثين وجدنا أن بشر فارس ينجح في رمزيته إلى الإشراف الصوفى . وأنه في تناوله المعانى التجريدية الخضة والموضوعات الميتافيزيقية يثير قضية المفارقة بين حياة الإنسان الظاهرة وحياته الباطنية^(٦٠) . كذلك نجده - في قصائد - يخوض تجربة كلية في رحلة عبر عالم الباطن بكل ما فيه من غموض وإبهام . ويستخدم من التراث الصوفى الإسلامى كثيراً من التعبيرات كالسكر والوجد والقطب والفتوح والكشف والعرفان والفيض والسر . يقول من قصيدته «إلى فتاة»

بصرينى بــــا وضوح

نروة القطب الخطير

أنا فى وهج الفسوح

ينقظ لسكر حسير

خف فى كشف طموح

وكبسا فهم كسير

فسرت فوحشات روح

فى غيبات الضمير

لحات قــــد تسبح

بخفــــــــيات الأثير^(٦١)

ويقول فى قصيدته (وحى)

رب فجر تسور الوهم فيه إلى الفضاء

فخلا عارف بفيض من اللطف متضى

لقف الغيب من رهافة ماخض مومضا

جرف اللب تحت جفن أمين وأغدضا

حسب السر أن كاشفه كف مبغضا

فالتوى مولعا هلوغا وسرعان ما قضى^(٦٢)

إن فكرة الحلم هنا لابد أن تنقل القارئ إلى جوه وتتيح له فرصة إطلاق الرغبات والغرائز والمشاعر الباطنية الكامنة التي لا يمكن التعبير عنها في حالة الوعي . فالشاعر فوق صهوة مهرة الحلم يتوحد بالسرّج وبالزمن الماضي والحاضر . وهو يود أن يفر من جروح قديمة لا يزال يحس لدعها . وتتعاقب الصور الرمزية التي تعبر عن موقف الإنسان من الوجود والعدم . من الحياة والموت . وغير ذلك مما يشغل الإنسان في تجربته الروحية المتألمة .

وهكذا نرى أن الترعة الصوفية بمعناها الإنساني العام . أو بمعناها الإسلامي الخاص الذي لا يفتقر كثيرا عن المعنى الإنساني العام فيما رأينا . ذات أثر واضح في شعرنا العربي المعاصر من جوانب شتى . وهي تحتاج إلى تتبع دقيق لا يكتفى بظواهر الأشياء . فلا يكفي أبدا أن نرى صلاح عبدالصبور يتخذ نماذج بشرية صوفية مثل بشر الحافي . أو الشيخ محي الدين في قصيدته (رسالة إلى صديقه) . أو الحلّاج في مسرحيته الشعرية . ولا يكفي أن نجد في شعره بعض المصطلحات الصوفية كالتي نجدها في قصيدته (أغنية إلى الله) لنحكم بوجود ترعة صوفية في شعره . كذلك لا يكفي أن ندرك من عنوان ديوان علي أحمد سعيد (أدونيس) «مفرد بصيغة الجمع» تأثيره بالصوفية لأنه استقى هذا التعبير من أبي حيان التوحيدي . وكذلك اسم مجلته «مواقف» الذي استقام من (مواقف) النغرى الصوفى . لا يكفي للتدليل على ترعته الصوفية . وكذلك الأمر بالنسبة للشعراء المحدثين جميعا . فالأمور الظاهرة قد تكون هادية إلى وجود الترعة الصوفية التي تحتاج إلى تعمق في جوانب شعرهم وتمثل ما فيه من مضامين وأشكال . وإدراك هذه المسارب الخفية للأثر الصوفى ليس أمرا يسيرا . فالإقتصار على تصوير الجبال الحصى من أجل كونه جمالا يختلف تماما عن تصوير الجبال الحصى بوصفه وسيلة للوصول إلى الجمال المطلق . وهنا تكمن الترعة الصوفية الحقيقية . ونحن إدراك ما بين الأمرين ليس من السهولة بمكان . والتعبير عن الحب المادى الظاهرى يختلف اختلافا بينا عن التعبير عن الحب بوصفه أعلى مظهر من مظاهر الإرادة الإنسانية والوجدان . وهنا يوجد المفهوم الحقيقى للحب عند الصوفية . كذلك الخرد من أجل امتلاك القدرة المادية يختلف تماما عن الخرد في المفهوم الصوفى ومحاولة الإنسان الخلاص بنفسه من قيوده الترابية وسجن الواقع المادى . وهكذا نرى مضيقا في تتبع هذه الجوانب من الفكر الصوفى لثرى تأثيرها في الشعر العربى الحديث وجدنا مساحات فكرية كبيرة في شعرنا المعاصر بحاجة إلى من يرودها بحثا عن الحقيقة . وحسبى أنى قد وضعت بعض علامات على الطريق .

هوامش البحث

وانتفضت الرمزية في شعرنا العربى المعاصر انتفاضة أكثر قوة في نفوس الشعراء بعد جيل بشر فارس . حتى إن على أحمد سعيد (أدونيس) يقول : الرمز هو ما يفتح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص . فالرمز هو قبل كل شيء معنى خفى وإخفاء . إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهى لغة القصيدة . أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة . إنه البرق الذى يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له . لذلك هو إضاءة للوجود المعتم . واندفاع صوب الجوه (١٣)

وواضح أن في تعبير أدونيس عن الرمز ما يكشف هذه الترعة الصوفية الباطنية التي أصبحت من سمات الشعر العربى المعاصر . فالشاعر يريد أن يجعل من قصيدته تجربة باطنية كاملة . وهو يمز اللغة هذا عتفا في سبيل الوصول إلى مدلولات أبعد كثيرا من ظواهر الألفاظ . ومن هنا يستغرق الغموض والإبهام ونحس القارئ الجو العام الذى يحيط بتجربة الشاعر . دون أن يصل إلى مفهوم أكيد لما أثاره من معان وصور . يقول أدونيس :

ك ترنّجف تحت نواة رفضية بعمق الضوء

ت تاريخ مسقوف بالجنث ونغار الصلاة

أ عمود مشنقة مبلل بضوء موحل

ب سكن تكشط الجلد الأدمى وتصنعه نعلًا لقدمين
سماويتين ... الخ

فيحس القارئ الجو العام لتجربة لشاعر من خلال ألفاظ الأرنجاف والرفض والجنث والمشنقة والوحد . ولكن عليه أن يخوض تجربة عتيفة في سبيل الوصول إلى المفهوم الحقيقى لهذه الرموز وهذه الحروف الأربعة التي شعب منها رموزا جديدة . لا أقول مدلولات لما ترمز له .

ونجد محمد عفيفي مطر يتجه كذلك في ديوانه (والنهر يلبس الأفتحة) هذه الوجهة الرمزية المقترنة بالترعة الصوفية . يقول في إحدى قصائده :

مهرة الحلم كانت تحت سماء البرارى

أنا فوق صهونها أتوحد بالسرّج

ساقى هذابة الصوف . لين الأصابع

خيوط الحرير اغبر في غمات الفتوح القديمة

أنا فوق صهونها راجع من جراحى البعيدة - والجرح

نافذة ودمى لم يتوقد في شجرة الأفق . كنت

أنا فوق صهونها ميتا . أتوحد بالسرّج شيئا فشيئا .

دمى فوق غرتها وردة في مكاحلها جرس يتأرجح

بين صوفى الذى غزلته الرياح بإصبعها خاتما ثم ولت به في البرارى البعيدة .

- (٣١) النظر : الشعر والصوفية - كوكب وسول - دار الآداب - بيروت ١٩٧٩ .
صفحة ٧٤
- (٣٢) المرجع نفسه : ١٢٣ .
- (٣٣) النظر : تكوين العقل حديث - ٤٣٤ - ٤٣٥ .
- (٣٤) المرجع نفسه : ٤٤١ .
- (٣٥) المرجع نفسه : ٤٤٠ .
- (٣٦) النظر : The Heritage of Symbolism: by Bowra
- (٣٧) النظر ديوان : أحلام القديس القديم
- (٣٨) النظر : الشعر والصوفية : ١٤٨
- (٣٩) النظر مقال (التصوف إيجابياته وسلبياته) لأحمد محمود صبحي - مجلة أدب النكر - العدد السادس - العدد الثاني .
- (٤٠) ديوان مفرد بصيغة الجمع : ١٣٢
- (٤١) النظر : الشعر والصوفية : ١٦٨ .
- (٤٢) المرجع نفسه : ١٢٨ .
- (٤٣) النظر المرجع نفسه : ١٦٤ .
- (٤٤) النظر ديوانه : الناس في بلادى
- (٤٥) النظر الآثار الكاملة تحليل حاوي : ٢٨١
- (٤٦) النظر : التصوف الثورة الروحية في الإسلام للدكتور أبو العلا عفيف : ١٩٦ - ١٩٧
- (٤٧) النظر : أغاني مهيار الدمشق : ١٦٩
- (٤٨) النظر قصيدته (المسيح بعد الصلب) .
- (٤٩) النظر قصيدته (عالم فارغ) في كتاب الشعر والشعراء في العراق لأحمد أبوسعد .
- (٥٠) النظر : المجموعة الكاملة لأدونيس : المجلد الأول : ٢٦٣
- (٥١) النظر ديوانه أحلام الفارس القديم .
- (٥٢) مجلة الآداب الأجنبية العدد الأول السنة الرابعة - تموز ١٩٧٧ : ٥٢
- (٥٣) النظر مقال : الصوفية حركة يسار الفكر العربي ليوسف اليوسف - مجلة الآداب عدد سنة ١٩٧٥ .
- (٥٤) النظر : مجلة الآداب عدد أكتوبر ١٩٦٠ .
- (٥٥) النظر البواقيت والجواهر للشعراني .
- (٥٦) النظر : الرسالة الشعرية ٢ : ١٨٧
- (٥٧) النظر : مقدمة للشعر العربي : ٧٦
- (٥٨) كتاب التحولات من المجموعة الكاملة ٢ : ١٤٧
- (٥٩) النظر : The Heritage of Symbolism: by Bowra
- (٦٠) النظر مقدمته مسرحية مغارق الطريق .
- (٦١) النظر مجلة-الكاتب المصري مارس ١٩٤٧ .
- (٦٢) النظر مجلة الكاتب المصري مايو ١٩٤٦ .
- (٦٣) النظر : زمن الشعر : ١٦٠
- (٦٤) قصيدة (مهرة الخمر) من ديوان النهر يليس الأتمة : ٣٣

- (٣) النظر : Encyclopaedia of Religion and Ethics
- (٤) النظر : صفت حذيفة لأبي عبد الرحمن السلمي - نشرة شريفة
- (٥) النظر : The Varieties of Religious Experience, by William James
- (٦) النظر : زمن الشعر - دار العودة - بيروت ١٩٧٨ : صفحة ٩
- (٧) النظر : مقالة أدونيس - دفتر أفكار وتساؤلات - ملحق النهار الدولي عدد السبت ١٩ أبريل ١٩٧٨ :
- (٨) النظر : زمن الشعر : صفحة ٥١
- (٩) النظر ديوانه الخمر
- (١٠) النظر : The Major English Romantic Poets, by Clarence D. Tharpe and others, Southern Illinois University Press. ٧١
- (١١) النظر في ذلك : مقالات الإسلاميين لأبي الحسن الأشعري .
مجموع أفكار المتقدمين والمتأخرين لفخر الدين الرازي .
الفصل في الملل والنحل لابن حزم
- (١٢) النظر : النجاة لابن سينا
- (١٣) النظر : تكوين العقل الحديث لجون هرمون والدال
نشر دار الثقافة - بيروت - ١٩٥٥ : ٨٩ - ٩٠
- (١٤) النظر : ديوان الطبيعة لحزمة الملك طليل ط - مصر ١٩٣١
- (١٥) المرجع نفسه .
- (١٦) النظر : ديوان يوسف مصطفى الثاني : القسدي الأول
نظر : الشعر والشعراء في السودان - أحمد أبو سعد - دار المعارف - بيروت ١٩٥٩ -
الصفحة : ٨٩ - ٩٠
- (١٨) النظر ديوان ألمان وأنجان محمد محمد علي - مطبعة الاعتقاد بمصر ١٩٦٠ .
- (١٩) النظر : تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان للدكتور محمد مصطفى هدار - نشر دار الثقافة - بيروت ١٩٧٢ .
- (٢٠) النظر : الفكر الصوفي في السودان للدكتور عبدالقادر محمود - دار الفكر العربي ١٩٦٨ -
الصفحة : ١٣٦ - ١٣٧
- (٢١) المرجع نفسه صفحة ١٥٠
- (٢٢) النظر : التيجاني يوسف بشير شاعرا ونائرا لغتي رياضي
نشر دار الثقافة - بيروت ص : ٣٠
- (٢٣) النظر : مقدمة ديوانه (إشراق) من مطبعة الخلدن بالخرطوم ١٩٦٤
- (٢٤) النظر : تفصيل ذلك في كتابي : تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان :
ص ٢٥٥ إلى ص ٢٧٠
- (٢٥) النظر : تكوين العقل الحديث لوالدال صفحة : ٧٤
- (٢٦) النظر قصيدة (نفس) من ديوانه إشراق .
- (٢٧) النظر ديوان إشراق : صفحة ٩٠
- (٢٨) المرجع نفسه
- (٢٩) ديوان إشراقه : ١٤
- (٣٠) المرجع نفسه : ١٦

أقنعة الشعر المعاصر

مهيار الدمشقي

«القناع» رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر . ليضفي على صوته نبرة موضوعية . شبه محايدة . تنأى به عن التدفق المباشر للذات . دون أن يخفى الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره . وغالبا ما يمثل رمز القناع في شخصية من الشخصيات . تنطق القصيدة صوتها . وتقدمها تقديمًا متميزًا . يكشف عالم هذه الشخصية . في مواقفها . أو هواجسها . أو تأملاتها . أو علاقاتها بغيرها . فسيطر هذه الشخصية على «قصيدة القناع» وتحدثت بصمير المتكلم . إلى درجة يحيل إلينا - معها - أننا نستمع إلى صوت الشخصية . ولكننا ندرك - شيئًا فشيئًا - أن الشخصية - في القصيدة - ليست سوى «قناع» ينطق الشاعر من خلاله . فيتجاوب صوت الشخصية المباشر . مع صوت الشاعر الضمني محاولًا بصل بنا إلى معنى القناع في القصيدة .

وغالبا ما يمثل القناع شخصية تاريخية . صوفيا مثل الخلاج والفراي . خليفة أو حاكما مثل عمر بن الخطاب وصقر قريش . شاعرا مثل أبي نواس والمتنبى وأبي العلاء . نموذجًا من النماذج العليا المتكررة في الأساطير والقصص الشعبي مثل بروميثيوس وأدونيس وعشتار . أو السندباد وعجيب بن الحصيب . ومن الممكن أن يكون القناع شخصية مخترعة . تصفر عناصرها من التاريخ أو الحاضر أو الأسطورة . أو منها جميعا . مثل «القرندل» في مسرحية «الأميرة تنتظر» لصالح عبد الصبور . أو «الأخضر بن يوسف» في شعر سعدى يوسف . أو «مهبّار الدمشقي» في شعر أدونيس . وليس هناك ما يمنع من أن يمثل القناع عناصر الطبيعة أو كائناتها أو مشخصاتها - مدينة . أو شجرة . أو جسراً . أو نهرا - أو كائنات وعناصر ما بعد الطبيعة . فالهمم - في القناع - ليس هويته . وإنما ما يتيح للشاعر من إمكانيات . وما يفتح من آفاق . ومع ذلك فأغلب أقنعة الشعر المعاصر أقنعة «شخصيات» يستعيرها الشعراء . ليصوغوا - من خلالها - مواقفهم .

والقناع - لذلك - بسيط . يتيح للشاعر أن يتأمل - من خلاله - ذاته في علاقاتها بالعالم . فيبطئ القناع من إيقاع التدفق الآلي لانتفعالات الشاعر . ويساهم في تحويلها إلى رمز له وجوده المستقل . ثم يعود القناع - من ناحية ثانية - فيبطئ من إيقاع التقاء القارئ بصوت الشاعر . إذ لن يصل الصوت إلى القارئ مباشرة . بل من خلال وسيط متميز . له استقلاله . أعنى وسيطا يفرض على القارئ تأنيًا في الفهم . وتأملًا في العلاقة بين الدلالات المباشرة وغير المباشرة . على نحو يجعل القارئ طرفًا فاعلاً في إنتاج الدلالة الكلية للقناع . وليس مجرد مستهلك سلبي للمعنى .

ولكن «القناع» ينطوي على مفارقة نحدد طبيعته بأنه ينطق صوت الشاعر ولا ينطقه في نفس الوقت . ينطق صوت الشاعر لأنه - أي القناع - شخصية استعارها الشاعر من التاريخ أو الأسطورة . لبتلهمها ما يريد . ولكن القناع - في نفس الوقت - لا ينطق صوت الشاعر . ذلك لأن ضمير المتكلم الذي ينطق في القناع . هو - فيما يفترض على الأقل - صوت الشخصية التاريخية أو الأسطورية أو المخترعة وليس صوت الشاعر . ومع ذلك فالصوت الذي نسمعه ليس هذا أو ذاك . وإنما هو صوت مركب من تفاعل صوتي الشاعر والشخصية معا .

جابر عصفور

ولذلك فليس هناك أى شكل من أشكال التطابق بين القناع والشاعر من ناحية ، وليس هناك - بالمثل - أى شكل من أشكال التطابق بين القناع والشخصية التاريخية - أو الأسطورية ، أو المخترعة - من ناحية ثانية . إن القناع محصلة العلاقة بين هذين الطرفين أو الصوتين (الشاعر / الشخصية) . ولأنه كذلك فهو ينطوى على عناصر منها معا ، دون أن يتطابق مع أى منها بالضرورة . قد يكون القناع أقرب إلى هذا الطرف أو ذاك ، ولكن القرب شئ والتطابق شئ آخر .

وأقرب شكل بلاغى يقتنص هذه العلاقة بين الطرفين هو «الاستعارة» . إن الاستعارة - مثل القناع - تتألف من طرفين . مشابه ومشبه به ، ولكن العلاقة بينهما ليست علاقة استبدال يحل فيها المشبه به في موضع المشبه فحسب . وليست علاقة مقارنة يقارن فيها هذا الطرف بذلك فحسب ، بل هى - أساسا - علاقة تفاعل بين الطرفين الحاضر في السياق - وهو المشبه به أو ما يرتبط به - والطرف الغائب الذى لا تكف فاعليته - وهو المشبه . وناتج هذه العلاقة معنى جديد . ينفصل عن كلا الطرفين على السواء . وينبع من كلا الطرفين على السواء .

«والقناع» - من هذه الزاوية - «استعارة» موسعة (ولذلك قلت إنه رمز ، لأن العلاقة بين الاستعارة والرمز وثيقة . إلى درجة التداخل) تتكون من صوتين : صوت الشاعر وصوت الشخصية . وكما يحدث في الاستعارة - حيث لا تواجه المشبه الذى يظل غائبا عن السياق ، رغم فاعليته فيه ، وتواجه المشبه به الذى لا تنقطع صلته بنظيره الغائب - يحدث في القناع ، حيث لا تواجه - حاضرا - سوى طرف واحد ، هو الشخصية - التاريخية ، أو الأسطورية - التى تماثل المشبه به ، الذى لا تنقطع صلته الفاعلة بالمشبه الغائب . ولذلك فإن كلا الصوتين - في القناع - لا يظل في حال من العزلة أو الثبات ، بل يتفاعل كل منهما مع الآخر ويعدل منه ، فيفقد كل منهما - داخل هذا التفاعل - شيئا من وضعه الأصلي . ويكتسب وضعاً جديداً - ومن ثم دلالات جديدة - نتيجة تفاعله مع الطرف الآخر .

وعلى هذا الأساس فنحن - في القناع - لسنا إزاء عملية بسيطة يستبدل فيها بالصوت المباشر صوت غير مباشر فحسب ، ولسنا - بالمثل - إزاء صوت يوضع فوق صوت آخر ، فتكون الشخصية «كناية» يراد بها لازم المعنى مع جواز إرادة المعنى ، كما يقول أصحاب البلاغة القديمة ، بل نحن - في الحقيقة - إزاء صوت جديد متميز ، يعتمد تميزه - كجذته - على درجة تفاعل كلا الصوتين على السواء . ومن الممكن - والأمير كذلك - أن نعدّل تعريف ريتشاردز I. A. Richards للاستعارة ، ونجعل منه تعريفاً للقناع ، دون تغيير يذكر ، إلا على مستوى الانتقال من الجزء إلى الكل ، فنقول : إن القناع عبارة عن صوتين مختلفين لشخصيتين مختلفتين ، يعملان معا ، خلال قصيدة تدعم كلا الصوتين . ليكون معنى القناع محصلة لتفاعل كلا الصوتين على السواء^(١) .

وليس لهذا التفاعل الذى أتحدث عنه وضع ثابت ، أو وصفة جاهزة ؛ إنه يختلف من شاعر إلى آخر ، بل يختلف من قصيدة إلى

أخرى . ولا سبيل إلى الكشف عنه إلا باختبارات بالغة التفصيل على كل المستويات - ليس هنا مجالها . وقد يبدأ التفاعل من محور القناع حيث يكون متفعلا بمنظور الحاضر الذى يدفع الشاعر إلى الاختيار من الماضى ، ولكن القناع يمكن أن يتحول ليصبح فاعلا فيغير من منظور الشاعر نفسه .

ويبرر هذا التفاعل - من هذه الزاوية - ما نلمسه في قصيدة القناع - عادة - من توتر يدنو بها من الدراما . إن الصوتين اللذين يتشكل القناع من تفاعلها لا يظلمان في حالة سكون ، بل يجاذبان كلاهما الآخر ، محاولا أن يفرض سيطرته . ويبدو الأمر كما لو كانت الشخصية التاريخية تفرض سياقها الخاص على الشاعر ، في نفس الوقت الذى يربا فيه الشاعر تطويع هذه الشخصية وإدخالها في سياق جديد . وأيا كانت نتيجة هذه المجاذبة فإنها لا تنحل - تماما - في التفاعل بين الطرفين ، بل تظل باقية تظهر آثارها في توتر يصاحب طبقات الصوت المركب في القناع ، فيظهر على مستويات كثيرة من نص القصيدة ، فيسمو بالصراع ، ويقرب بينها وبين الدراما الشعرية^(٢) . ولعل هذه الخاصية تبرز ما يحدث - في بعض الأقنعة - من تبادل مكاني مؤقت بين صوت الشاعر وصوت الشخصية ، كما تبرز ما يحدث من مجاذبة بين سياقات تتصل بالماضى وسياقات تتصل بالحاضر . يضاف إلى ذلك أنها تبرز -

نجده - في قصيدة القناع - من حوار داخلي ، بين الأنا الذات والأنا الموضوع في الشخصيات ، ومن حوار خارجي بين الشخصية وغيرها من الشخصيات التى يمكن أن تكشف - بالتجاوب أو التعارض - عن أبعادها . ولذلك يمكن لقصيدة القناع أن تنطوى على درامية ذاتية ، تقوم على المونولوج (النحو) ، فلا نسمع فيها سوى صوت الشخصية بكل توتره الذاتى ، مثلاً نجد - مثلاً - في «المسيح بعد الصلب» للسياب ، أو «مذكرات بشر الحافي» لصلاح عبد الصبور . كما يمكن لقصيدة القناع أن تقوم على تعدد في الأصوات ، تبدو فيه الشخصية متجاوبة أو متعارضة مع غيرها على أكثر من مستوى ، ونجمع هذه الخاصية الأخيرة بين قصائد مثل «الأخضر بن يوسف ومشاعله» لسعدى يوسف ، و«محنة أبى العلاء» للبياتي ، وبين أقنعة تدنو من المسرح الشعرى لتنتهى إلى ساحته ، مثل «مهيار وتيمور» لأدونيس و«مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور .

ويصلتنا التوتر بين صوت الحاضر وصوت الماضى إلى مفارقة ثانية تنطوى عليها قصيدة القناع ، وهى مفارقة خاصة بالزمن - بأوسع معانيه . إن «الحلاج» - مثلاً - في شعر أدونيس أو صلاح عبد الصبور أو البياتي ، يقودنا - من حيث الظاهر - إلى الماضى ، ولكنه يقودنا - في حقيقة الأمر - إلى الحاضر ، ومع ذلك فهو يقودنا إلى المستقبل . إنه ينطق - في الحاضر - أحداثا تتعلق بالماضى فيقودنا إليه ، ولكنه يقودنا إلى الماضى ليعمق إدراكنا بما ينطقه في الحاضر ، فإذا عمق إدراكنا للحاضر عمق - من ثم - إدراكنا للماضى . وعندما يتجاوب الإدراكان - الحاضر والماضى - يتولد إدراك المستقبل . وعندئذ ينطوى القناع على ثلاثة أبعاد للزمن :

سعدى : (١٠)

سأستخدم اسمك

معنرة

ثم وجهك

أنت ترى أن وجهك في الصفحة الثانية

قناع لوجهي

فقد كان يحاول أن يصنع مرآة يحتل فيها الناظر الإنسان ذاته ، ليرصدها ويرقبها ويتتقدها ، فيسقط عنها غلالة السحر والتعالى ، فيصلنا بها ويصلها بنا وصلاً حميماً . وعندما قال أدونيس : (١١)

حيث نعانق مالا نعرف كيف نراه

حيث المعنى زيت والصورة نار

حيث التاريخ كلام الهازم ، صوت المهزومين

...

نتلمس أقنعة التكوين ونحضن أزمنة مكسورة .

فقد كان يحاول - بالأقنعة - أن يحل المشكلة الأساسية الذي يعاينها ، وهو توسيع « حقل الإشارات » ، كى يجيب عن السؤال : هل يمكن للعالم - حقاً - أن يدخل بيت اللغة ؟ كى تصبح اللغة - الإبداع قادرة على خلقه من جديد .

إن القناع أحد الوسائط الأساسية التي يحاول بها الشاعر المعاصر اقتناص الواقع ، وإدخاله في شبكة الرمز ، لعله يساهم - بذلك - في تغييره . وبمجرد أن يخلق الشاعر قناعاً فإنه يخلق رمزا ، يقوم على التفاعل بين أطراف تؤدي إلى معنى . وأول مدخل - في تقديرى على الأقل - لدراسة القناع هو محاولة اقتناص المعنى عن طريق تحليله من خلال عناصره . ولا سبيل إلى ذلك بالتعميم ، بل التخصيص الذى يتوقف - في حالتنا هذه - عند قناع واحد فحسب . ولذلك لن نحاول هذه الدراسة أن تقدم أكثر من وقفة لتحليل المعنى في واحد من أقنعة الشعر المعاصر ، وهو « مهبّار الدمشقي » لأدونيس - على أحمد سعيد . ولاختيار هذا القناع - بالذات - أكثر من مبرر .

١ - ٢

إن « مهبّار الدمشقي » واحد من أشد أقنعة الشعر العربى المعاصر لفتا للانتباه . ولا تتمثل أهميته في أنه من خلق شاعر متميز هو أدونيس ، وإنما فيما ينطوى عليه القناع نفسه من مغزى متميز . إنه أول قناع - في الشعر العربى المعاصر - يسيطر على ديوان بأكمله ، هو « أغاني مهبّار الدمشقي » (١٩٦١) ، وهو - بعد ذلك - قناع يتحول إلى رمز متكرر ، لا يتوقف أو ينقطع بصدور الديوان الذى يحمل اسمه ، بل يفرض حضوره - في شعر أدونيس - ابتداءً من « كتاب التحولات

والهجرة في أقاليم النهار والليل » (١٩٦٥) ، مروراً بـ « المسرح والمرايا » (١٩٦٨) وانتهاءً بآخر دواوين أدونيس « كتاب القصائد الخمس » (١٩٨٠) .

هذه المفارقة - في الزمن - تصل بين القناع والأسطورة . ذلك لأن الأسطورة - فيما يقول شتروس Claude Lévi - Strauss - تشير - دائماً - إلى أحداث وقعت في الماضى . ولكن القيمة الفعلية للأسطورة تكمن في أن هذه الأحداث الماضية إنما هي أحداث دائمة ، تفسر الحاضر والماضى والمستقبل (١٢) . وقصيدة القناع تشبه الأسطورة من هذه الناحية ؛ ذلك لأنها - قصيدة القناع - تتحدث عن أحداث وقعت في الماضى ، وعن شخصية ليست موجودة في الآن . ولكن القيمة الفعلية لهذه الأحداث وهذه الشخصية تكمن في قدرتها على تفسير الحاضر والماضى معا ، فتستطيع قصيدة القناع - بالجمع بينهما - أن تكشف عن المستقبل .

وربما كانت هذه المفارقة الأخيرة هي التى تبرر اندفاع أغلب قصائد القناع إلى رحم الأسطورة - الأم . لقد تحدث صلاح عبد الصبور - مثلاً - عن محاولته « إعطاء القصيدة عمقا أكثر من عمقها الظاهر ، ونقل التجربة من مستواها الشخصى الذاتى إلى مستوى إنسانى جوهرى . » (١٣) وتحدث البياتى عن محاولته التوفيق « بين ما يموت وما لا يموت ، بين المنتهى واللامنتهى ، بين الحاضر وتجاوز الحاضر . » (١٤)

ولقد قادت المحاولة كلا الشاعرين إلى قصيدة القناع ، وقادتها - من خلالها - إلى الأسطورة ، لتجعل من كليهما صانع أساطير جديدة . وحسبنا أن نشير - مجرد إشارة - إلى « الذى يأتى ولا يأتى » و« سيرة ذاتية لسارق النار » ، أو إلى « الحلاج » الذى يجي الأرواح الموتى .

وليس القناع - لذلك كله - مجرد « شخصية تاريخية ... » يختص الشاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده ، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها . (١٥) وليس القناع مجرد وسيلة للهروب من الحاضر بخلق بديل له ، وليس القناع « هو الاسم الذى يتحدث من خلاله الشاعر نفسه ، متجرداً من ذاتيته » . (١٦) إن كل هذه الأوصاف يمكن أن توجد في القناع ، بمعنى أو بآخر ، ولكنها ليست كافية لخلق ، أو تبريره ، فالقناع أكثر شمولاً وتعقداً من ذلك . إن « الصقر » الذى صرخ - في قصيدة أدونيس : (١٧)

وا فراتاه كن لى جسرا ، وكن لى قناع

لم يكن يفكر في القناع - بوق المحاكاة ، بل كان يفكر في القناع - الرمز الذى يمتث الخصب وبعيد الخلق في عالم يكتنفه الموت والجذب . وعندما قال البياتى : (١٨)

وعازف القيثارة فى مدريد

يموت كى يولد من جديد

تحت شمس مدن أخرى وفى أقنعة جديدة

يبحث عن مملكة الايقاع واللون وعن جوهرها الفاعل

في القصيدة

فإنه لم يكن يبحث عن الأقنعة - وسيلة الهرب من الحاضر ، بل كان يحلم بالأقنعة التى « تقدم البطل النموذجى في عصرنا هذا وفى كل العصور ، في موقفه النهائى . » وعندما تحدث الأخضر بن يوسف إلى قرينه

«مهيّار الدمشقي» تركيب من اسم ونسبة. أما الاسم فللشاعر «مهيّار بن مرزويه الديلمي» (٣٦٠ - ٤٢٨ هـ) الذي عاش في بغداد ومات بها. أما النسبة فترجع إلى علي أحمد سعيد - أدونيس - (١٩٣٠ -) السوري المنسوب إلى العاصمة دمشق، تلك التي اضطرت - غير مرة - إلى مغادرتها والفرار منها. وكلا الشاعرين - الديلمي والدمشقي - متمرد بعيش رافض عصره. وكلاهما عانى من هذا الرفض. فلاحقته لعنة الاتهام وسوء الظن غير مرة. بل انسحبت لعنة الأول على الثاني. فاقترنت شعوبية الديلمي بما سمي شعوبية أدونيس - الحزب القومي السوري - اقترانا غير حميد^(١٢). ومع ذلك فليس يربط بين أدونيس والديلمي سوى العُرد. وتوحد من يظن أن قد :

سَمِ بِه اَهْمَةً حَتَّى نَجَا
مَنْفَرِدًا مِنْ بَيْنِ هَذَا السَّوَادِ

وتوحد من :

كَأَن لَّهُمْ عِنْدَ الْكُوكَبِ حَاجَةٌ
فَأَحْشَاؤُهُمْ مِثْلُ الْكُوكَبِ تَخْفِقُ

وهناك ما يصل - في هذا الإطار - بين «مهيّار الديلمي» و«مهيّار الدمشقي». خصوصاً ما نجده من حديث - في شعر الأول - عن الموت في الحياة. وانعكاس دماء الذات في دماء المنايا على الآخرين. أو من حديث عن الظمأ الذي لا رى له. أو عن الحياة التي هي رقص للآخرين ومعاكسة للدهر. أو عن التيه والطريق^(١٣). وكل هذه الأشياء دلالات أولية ترتبط بالعُرد من ناحية، فضلاً عن أنها - وهذا هو المهم - تحولت - في «أغاني مهيّار الدمشقي» - بعد أن تفاعلت مع غيرها من الدلالات. فانسربت في شبكة العلاقات الدلالية للديوان، وأصبحت تؤدي وظيفة دلالية مختلفة عن وظيفتها الأولى عند «الديلمي».

وليس هناك - فيما عدا ذلك - ما يصل بين «مهيّار الديلمي» و«مهيّار الدمشقي». إن «العُرد» و«الشعر» هما الشئ المشترك بينهما فحسب. ولكن العلاقات التي يدخل فيها كل من الشعر والعُرد. والدلالات التي يؤديها كلاهما، مختلفة أوضح الاختلاف ما بين «المهيّارين». ولذلك لم يستبق التركيب «مهيّار الدمشقي» من «الديلمي» سوى مجرد الاسم الأول بعمومه. لكي تتحول هذه العمومية إلى خصوصية مغايرة، وذلك عن طريق النسبة إلى «دمشق». تلك النسبة التي غيّرت الإشارة المرجعية في مهيّار ونقلتها من «الديلم» إلى «دمشق». ومن الماضي إلى الحاضر. فأحلت مهيّاراً دمشقياً محل مهيّار ديلمى، وخلقت شخصية جديدة مستقلة. لا تنسب إلى الديلمي - ومن ثم إلى الماضي - إلا في البعد الأول لارتباط الشعر بالعُرد، ولا تنسب إلى الحاضر إلا في البعد الأساسى الذي تؤديه دلالات القناع.

وتقودنا هذه الملاحظة الأخيرة إلى الخاصية الأولى لمهيّار الدمشقي. إنه قناع بصاغ - منذ اللحظة الأولى - صياغة متجاوزة، فلا يلفتنا - منذ أن نقرأ اسمه - إلا إلى شخصه هو؛ بكل ما ينطوى عليه من تفرد واستقلال. ولذلك فهو لا يشبه أى قناع آخر من أقنعة أدونيس، مثل «الصقر» أو «الغزالي». إن «الصقر» - مثلاً - يلفتنا - صراحة - إلى شخصية تاريخية، ويذكّرنا - برغم كل تحولاته - بقريش وقبر أخيه، والدم النافر ورحيله إلى الأندلس، وغربته في أرض جديدة، ويسمينا أبياتا من شعر عبد الرحمن الداخل نفسه، فنستطيع - بذلك - أن نرقب تفاعلاً بين صوتين، وتوتراً ما بين صوت الداخل إلى أندلس التاريخ والداخل إلى أندلس الأعماق. وليس - في مهيّار الدمشقي - شئ من هذا كله؛ إذ ليس هناك إشارة إلى أحداث تاريخية مرتبطة به، ارتباط الفترات - مثلاً - بفرار عبد الرحمن (الصقر) من الموت، وإنما يلفتنا الاسم - منذ البداية - إلى شخصية مخترعة، ركبت من اسم ونسبة، يتجاوز تجاورهما الماضي والحاضر معاً، لتدخلنا الشخصية نفسها إلى عالم غريب.

ومن الممكن أن نعرف بهذه الشخصية المخترعة - جزئياً - عن طريق النقي، فنقول إنها ليست كائناً نكاد نلمسه في الواقع، جالساً إلى البار، أو قادماً من أبواب سبتة، مثلاً نلمس الأخضر بن يوسف، في شعر سعدى يوسف. وليست رمزاً تلقاه - برغم رمزيته - بظهر السوق عطاشى فيروينا من ماء الكلمات مثل الحلاج، أو تلقاه - في تجليات القص الشعبي - مثلاً تلقى القُرندل الذى يخلص الأميرة المنتظرة من السمندل في شعر صلاح عبد الصبور الدرامى. لعل مهيّار أقرب إلى «المسيح بعد الصلب» في شعر السياب، حيث يتحد المسيح مع الإله فيتفجر زهراً، ويموت كى يؤكل الخبز باسمه. ولعله أقرب إلى «الذى يأتى ولا يأتى»، ذلك النبي المنتظر الذى يوفق بمصرعه - في شعر البياتى - بين المتناهى واللامتناهى، ويصل ما بين النادر والشاعر الفنان العاشق، ليقيم بمصرعها جسراً عبّره الحضارة إلى ذات أكثر اكتئالاً. لكن مهيّار يتجاوز المسيح أو النبي المنتظر. إنه يسط عليها جناحه. ويحتويها معاً - كرمز - في بعد من أبعاده المتعددة، مغايراً لكليها ومتميزاً عن سواها من الأقنعة.

٢ - ٢

تحميل الصفحة الأولى من صفحات «أغاني مهيّار الدمشقي» اقتباساً من هولديرلين يقول :

وفجأةً بأتى ، يسقط علينا
الموقف
الغريب
الصوت الذى يخلق الناس .

وتقدم إلينا صفحات الديوان نفسه مهيّار عبر سبعة أقسام رئيسية؛ عن فارس الكلمات الغريبة، وساحر الغبار، والإله الميت، وإرم ذات العماد، والزمان الصغير، وطرف العالم، والموت المعاد.

النهاية - لتبدو تنويعات على عنصر مركزي واحد : يعود بنا إلى ما يشبه المركز في الدائرة .

ولا يعني ذلك أن مهيار يؤدي الدور الوحيد في هذا الطقس . إن هناك الكثير من المؤدين والمنشدين ، شخصيات أسطورية (أورفيوس ، وأوديس ، وسيزيف ، وشداد ، وسطيح) وكائنات أسطورية (العنقاء ، والرخ ، والسندل) وشخصيات دينية (آدم ، وقايل ، ونوح ، والمسيح ، وعمرين الخطاب) وشعراء (أبونواس ، والحلاج ، وبشار) وفلاسفة (أمثال ديوجين) ، وظواهر طبيعية (رياح ، وبرق ، وصاعقة ، وطوفان ، وكهوف .. إلخ) لكن كل هذه الكائنات والشخصيات والظواهر تتجاوب لتصنع مهادا يتحرك عليه القناع ، وتتناغم لتشكل بعض تجليات الرؤيا التي ينطوى عليها . وقد تتجسد الرؤيا - في هذا الأداء - من خلال رقية ، أو جثة ، وقد تنفجر من فوهة بركان ، أو تندفع مع الطوفان ، وقد ترتد كما ترتد الصاعقة عن صخرة دائرة . ولكنها تظل تتقدم - شأنها شأن كل شيء - معلقة بحبال مهيار ، فلا تتقدم إلا :

خلف ذاك القناع المعلق بالصخرة الدائرة . (ص ٤٨٢) .

ولذلك ينسرب حضور مهيار ليتخلل كل ما حوله . بل يتصاعد هذا الحضور ليصبح تجليات في مرايا الطبيعة والكائنات . فلا يبق بارزا - في الأداء الطقسي - سوى قناعه الذي يظل مهيمنا - كإله - على كل شيء ، فيشعل نار حضوره :

في الغيوم التي تتعاكس أو تتوالى

في المحيط وأمواجه العاشقة

في الجبال وغاباتها ، في الصخور . (ص ٣٧٥) .

ويبدو مهيار - منذ اللحظة الأولى في هذا الأداء - خارق القدرات ، كُلى الوجود ، منظوبا على نقائص الكون وصراع أصداده . مجسدا - في حركته - دورة الموت والحياة ، والجذب والخصب . ولكن دورة مهيار لا تكتمل اكتمالا نهائيا قط ، بل تظل في صيرورة مستمرة تخلق دائم . إن الاكتمال النهائي لدورته يعنى العدم . ومهيار ليس عدما . بل خلقا يتجدد . قد يموت لكنه يبعث ، وقد يتفتت لكنه يتجمع . فيظل حركة مناقضة - دائما - للسكون . أما قدرته على التحول فهي قرينة قدرته على التجاوز الأزلى للثبات . وتبدو هذه القدرة وكأنها الخاصية الأساسية التي تجعل من حضور مهيار ذاته نقيا وإثباتا . خلقا وتدميرا في نفس الوقت .

وبقدر ما تزوج قدرة مهيار على الفعل تزوج قدرته في المعرفة والكشف ، فلا تتحد القدرتان إلا على مستوى السحر . ولذلك ينصوي مهيار على ثنائية متعارضة تحل معه حيثما يحل . وتمتد منه لشمس بسحرها كل شيء سواه ، فتصبح حضوراً متعارض الأطراف للموت والحياة . والخصب والجذب ، والله والعالم ، والملاك والشيطان ، والليل والنهار . والذكر والأنثى .

وينقسم كل قسم إلى «مزمور» نثرى تعقبه أغان متعددة الأوزان ، فها عدا القسم السابع الذى يتحول كله إلى مراث تجاوب أصداء الإله الميت ، فيتجاوب فيها النثر والشعر ، خصوصا «مرثية الأيام الحاضرة» و«مرثية القرن الأول». . . وبقدر ما يقوم المزمور بمهمة التقديم تقوم الأغاني بمهمة صياغة الملامح المتعددة لمهيار ، عبر مستويات متباينة ومحاور متنوعة . وإذا تأملنا أبيات هولديرلين عن الصوت الذى يخلق الناس ، ولاحظنا صلتها الأولية بانقسام الديوان إلى سبعة أقسام تتساوى وعدد أيام الخلق ، وتأملنا - فضلا عن ذلك - تجاوب الصوت الخالق مع دلالات عناوين الأقسام نفسها (الإله الميت ، إرم ذات العماد ، الموت المعاد) دخلنا فوراً إلى عالم أساطير الخلق والولادة الجديدة . وأدركنا - للوهلة الأولى - أننا نواجه بطلا يتقنع قناع الأسطورة : فلا يفهم إلا فى ضوء رمزيته الخاصة .

ونحن لا نواجه مهيار - مباشرة - في الزمور الأول ، بل نواجه بعض صفاته ، يلقيها صوت مغاير لصوته ، صوت هو أقرب إلى الابتهالات الاستهلاكية في شعائر الأداء الطقسي للأسطورة منه إلى صوت الإنشاد الافتتاحي للجوقة في الدراما القديمة . وها هو ذا مهيار :

«يَقْبَلُ أَعْزَلَ كَالْغَابَةِ وَكَالْغَيْمِ لَا يُرَدُّ ، وَأَمْسَ حَمَلُ قَارَةَ وَنَقَلَ
الْبَحْرَ مِنْ مَكَانِهِ . يَرْسُمُ قَعَا النَّهَارِ : يَصْنَعُ مِنْ قَدَمِيهِ نَهَارًا
وَيَسْتَعِيرُ حِذَاءَ اللَّيْلِ ثُمَّ يَنْتَظِرُ مَا لَا يَأْتِي : إِنَّهُ فِي زِيَاءِ الْأَشْيَاءِ -
يَعْرِفُهَا وَيُسَمِّيهَا بِأَسْمَاءِ لَا يَبُوحُ بِهَا . إِنَّهُ الْوَاقِعُ وَنَقِيضُهُ : الْحَيَاةُ
وغيرها .

حيث يصير الحجر بحيرة والظل مدينة ، يحيا - يحيا ويضل
اليأس ، ما حيا فسحة الأمل ، راقصا للتراب كي يتأهب ،
وللشجر كي ينام .

وها هو يعلن تقاطع الأطراف ، ناقشا على جبين عضرنا
علامة السحر . « (14)

ولبست هذه الصفات صفات إنسان عادي ، أو كائن واقعي ، وإنما هي صفات بطل أسطوري يخلق نوعه بدءاً من نفسه : ويتكشف دلالاته من امتزاج عناصره . ولا تنفصل حركة عناصر هذا البطل عن حركة عناصر الكون ، بل إن حركته تنسرب إلى حركة الكون نفسها فتصيح علّة لها . ونسمع أصوات الأداء الطقسي تصف مهيّار بأنه « فيزياء الأشياء » مثلاً نسمع صوت مهيّار نفسه يكشف عن بعض سره عندما يقول - في بعض مزاميره - : « أختبئ تحت جبة الفصول وأصوص من فتوقها . » (ص ٤٦٣) .

ولأن مهيار يحيا في مكان القلب من القصور والأشياء فإنه يحتل نفس المكان في بناء معقد من أداء شعري لطقس أسطوري . ولذلك يبدأ كل شيء - في هذا الأداء - منه ليعود إليه ، فكأنه منبع الحركة ومصبها . ويتوسط قناع مهيار محاور الحركة في عالم هذا الأداء ، فيتحرك القناع في كل اتجاه ، محركا كل شيء حوله ، راسما ما يشبه الدائرة . لكنه يعود - دائما - إلى ما يشبه المركز فيها . أما الصوت المنبعث من داخل القناع ، فتباين طبقاته تباين أشكال التحول والتقصص التي يؤديها الصوت في الطقوس الأسطورية . ولكن كل طبقات الصوت تنحل - في

وتوجد هذه الثنائية المتعارضة على مستوى التعاقب مثلما توجد على مستوى التزامن . إن مهيار - من ناحية - يبعث بعد أن يموت ، وتتعاقب في داخله دورة الميلاد والموت مثلما يتعاقب النهار والليل ، أو تتعاقب ظواهر الفصول . ولكن كلا الموت والميلاد - من ناحية أخرى - كامن في مهيار في نفس اللحظة ، ويتزامن به وفيه الهدم والخلق ، لتضطرب - في آن واحد - الآلهة البصيرة والآلهة العمياء . وكأن القوة التي تخلق به وفيه الأشياء هي القوة التي تهدم فيه وبه الأشياء . ولكن هذه القوة لا تتوقف قط ، بل تظل في صيرورة دائمة ، تدور - على مستوى التعاقب - كمجلة الليل والنهار ، ودورة الفصول ، وترتجل من منبع إلى مصب مثلما يرتجل التيار ؛ ولكن عناصرها تظل متصارعة - على مستوى التزامن - مثلما يتصارع الله والإنسان ، والملاك والشیطان .

هكذا تتعاقب في حضور مهيار دورة الحياة والموت :

صَبَّحَ خِيطَ الْأَشْيَاءِ وَانْطَفَأَتْ
نَجْمَةٌ إِحْسَاسُهُ وَمَا عَثَرَ
حَتَّى إِذَا صَارَ خَطْوُهُ حَجْرًا
وَقَوَّرَتْ وَجَنَّتَاهُ مِنْ مَلَلٍ
جَمَعَ أَشْلَاهُ عَلَى مَهْلٍ
جَمَعَهَا لِلْحَيَاةِ ، وَانْتَرَا . (ص ٣٣٤)

وتتعاقب بحضوره نفس الدورة :

فِي عَالَمٍ يَلْبَسُ وَجْهَ الْمَوْتِ
لَا لُغَةَ تَعْبِرُهُ لَا صَوْتَ
تَوْلَدَ عَيْنَاهُ (ص ٣٣٥)

ويتزامن في حضوره - وبحضوره في نفس الوقت - عناصر الحياة والموت ، والخلق والهدم ، والحركة والسكون ، فيصبح « اللغم والطعم » ، ويصبح حالا « تقاطع فيه الجنة والجحيم » وموتا لا يفارق الحياة ، أو حياة لا تفارق الموت :

« أَهْرَفَ أَنفَى فِي شَرْخِ الْمَوْتِ ، أَتَبَطَّنَ الْقَبْرِ ، وَأَخْنَعْنِي كَلَامِي ،
لَكِنِّي حَيٌّ » . (ص ٣٥٧) فكأنه العرس الذي يعلن جاذبية الموت ،
والإله الذي يخلق في نفس اللحظة التي تقتله فيها ، والإله الذي تصبح
« أيامه الآكلة الأشياء أيامه الخالقة الأشياء » . (ص ٣٤٤) بل الإله
الذي يقول عن نفسه :

« أَوَّلُ النَّهَارِ أَنَا وَآخِرُ مَنْ يَأْتِي ... » (ص ٤٠٥)
« أَهْصَفُ وَأَصْغَرُ ، أَلْعُ وَأَغْيَمُ ، أَمْطُرُ
وَأَلْجُ » (ص ٤٣٨)
« أَتَعَبُ وَأَرْتَاحُ فِي الزَّرْقَةِ - بِشَمْسٍ تَهْبِي وَيَقْمَرُ فِي لَحْظَةٍ
وَاحِدَةٍ ... » (ص ٤٨٦)
« أَهْمِيكَ أَيُّهَا الْيَأْسُ لَكُنْكَ لَا تَسْمَى . بَعْدَ الْآنَ لَنْ نَفْتَرِقَ
وَلَنْ نَحْشَى مَعًا بَعْدَ الْآنَ » (ص ٤٢٩)

ولذلك كله يظل مهيار منظوبا على مفارقات لاقتة على مستوى التعاقب والتزامن معا ، وهي مفارقات تغترن بتصارع الأضداد داخل كون

متميز ، يقترن فيه التوتربالتحول ، ويزدوج فيه التناقض مع الصراع ، ويتداخل فيه الواقع مع ما بعد الواقع ، وتنطق فيه الحقيقة لغة الرمز ، وينطق الرمز لغة الأسطورة ، ويرقص العقل مع الجنون ، لتتجاذب العناصر - في هذا الكون - في نفس الوقت الذي يدمر فيه بعضها البعض الآخر ، وتنحل - في هذا الكون - تعارضات لتتولد تعارضات جديدة ، في صورة تجمع بين التقيضين :

نَقَاسِمُ الْفَضَاءِ : الْمَوْتُ وَأَنَا
نَقَاسِمُ الْجَمَاعَةِ : الْخَبْرُ وَأَنَا (ص ٤٦٤)

وفي صيرورة لا ينحل فيها التناقض إلا ليبدأ من جديد :

أَبْحَثُ عَمَّا يُوَحِّدُ نَبْرَتَنَا - اللَّهُ وَأَنَا : الشَّيْطَانُ وَأَنَا .
العَالَمُ وَأَنَا : وَعَمَّا يَزْرَعُ الْفَتْنَةَ بَيْنَنَا . (ص ٤٦٥)

وتعكس هذه المفارقات الحضور المتوتر لمهيار ، ذلك الحضور الذي يكشف عن مستويين متدبرين لثنائية متعارضة تؤكد الأشياء وتنفيها . دون أن يركن هذا الحضور - قط - إلى السكون ، بل يقل متوترا توتر « الفساد الخالق » لمهيار الذي :

يَرْعَبُ وَيَنْعَشُ
يُشْرِحُ فَاجِعَةً وَيَفِيضُ سَخِرِيَّةً (ص ٣٣٠)

ولا يمكن أن يتجاوب هذان المستويان المتدبران لهذه الثنائية المتعارضة إلا داخل أداء شعري لأسطورة ، كما لا يمكن أن يتناغم كلامهما إلا في حال أو حالة غسقية من الوعي الشعري ؛ وأعني حالة يمتزج فيها الوعي باللأوعي امتزاج النور بالظلمة في الغسق ، أو حالا يتداخل فيه العقل مع الخيال ، وينصهر فيه الواقع مع الأسطورة ؛ لتصبح الأسطورة واقعا والواقع أسطورة ؛ فيتفجر الخيال الشعري باطشا بالمنطق العقلي ، خالقا لنفسه منطقا مغايرا ، يتجاوز فيه العقل نفسه إذ يتجاوز حدوده الثابتة . ولذلك ينبثق من داخل القناع صوت الأسطورة التي توحد ما بين الطفل والنبي والشاعر :

تَمَّةٌ فِي جِلْدِي الْخَزْفِيِّ
فَارَسٌ لِلطُّفُولَةِ
يُرِيطُ أَفْرَاسَهُ بِظِلِّ الْغَصُونِ
بِحَبَالِ الرِّيحِ

ويغني لنا بصوت نبي (ص ٣٨٣)

إن هذا الطفل الذي يغني بصوت النبي هو الشاعر الذي يدخل عالما هو عالم الحلم والرؤيا ، حيث يصبح الشعر أسطورة ، أو - على أقل القليل - شبيها بالأسطورة .

ويمكن - في داخل هذا الشعر - أن يحدث أي شيء . لن يخضع تتابع الصور - مثلا - لأية قاعدة من قواعد المنطق أو الاستمرار . بل يحكم الشعر ما يحكم الأسطورة ، حيث يمكن أن يحدث كل شيء . وحيث يتولد كل شيء من أي شيء ؛ حيث يسكن الماء والرعد في نار واحدة ، ويلهو الماء مع الماء ، أو يتدحرج مهيار بين « أنا الجحيم » و« أنا الثلج » ، أو يحيا « في ملكوت الريح » ويملك « في أرض الأسرار » .

المستقبل ، في صيرورة تجعل منه « تاريخاً من الرحيل » (ص ٣٩٦) .
هكذا :

تولد عيناه
في سفر يسيل كالتريف
من جنة المكان . (ص ٣٣٥)

قلت لأسناني للأظافر الزرقاء
لبنى معي واستسلمي للموج والهدير
قلت لها أن تقطع الحبال
بينى وبين الشاطئ الأخير -
لا حد لي لا شاطئ أخير . (ص ٣٨٤)

حول خطاي تُبتكر
جزيرة من الحجر
من الشر -
أواجهها مقبمة
وشطها على سقر . (ص ٤٩٠)

وقد يتغير كل شيء في مهيار أو حوله إلا التغير نفسه ، إذ يظل التغير علته الفاعلة . ويتحول فيه وبه كل شيء إلا التحول الذي يظل قانونه الأوجد . ولذلك يبدو مهيار قابلاً لكل صورة ، كابن عربي ، فنطالعه عبر تحليلات متعددة ، نقودنا كل منها - بطريقتها الخاصة - إلى مهيار الذي يقودنا - بدوره - إلى تحولات لا تنتهي .

والفارق بين تحليلات مهيار فارق يرجع إلى درجة القوة في تحولاته من ناحية ، ودرجة الشفافية في وسائط الطبيعة عندما يتجلى فيها مهيار من ناحية أخرى . ولذلك يبدو مهيار مفرداً وجمعاً في وقت واحد ، ويتجاوب تعارض أفراد وجمعه مع تعارض تحولاته بين الرماد والورد ، والليل والنهار ، والعودة إلى الرحم المنبع ، والانطلاق منه صوب البعيد الذي يدمر المنبع نفسه . وبقدر ما تحدث هذه التحولات في الداخل تحدث في الخارج ، بل ينعكس الداخل في الخارج ، ويسقط الخارج في بؤرة الداخل ، ويربكنا التحول المتعاكس ما بين الداخل والخارج ، فينعكس نظام الرموز الأسطورية نفسه في غير مرة ، مدمراً نفسه وخالقاً نفسه ، تماماً مثل مهيار الذي يزدوج ويثلاث ، ويخلق نفسه وقت أن يدمر نفسه ، ليعود ليُدمر نفسه من جديد .

ومثلاً يصنع مهيار بنفسه بصنع الطبيعة من حوله ، وكأن قدراته على التحول والتقصص ، والاتصال والانفصال - تنفجر بلا حدود ، فتحوله مثلاً تحول كل شيء معه . هكذا نراه هابطاً أعماق الأرض - الرحم ، عاشقاً يتدحرج في عنات الجحيم مثل أورفيوس ، ونراه مرتحلاً مع الأمواج ، غارقاً في رعب البحار ، يجهل أن يبقى أو يعود مثل أوديس (أوليس) ، ونراه يبتكر ماء لا يرويه ، كاتياً فوق الماء قصيدة

وعندئذ لن نكون في حضرة زمن متعين أو مكان متعين ، بل في مطلق الزمان والمكان ، وأهم من ذلك كله مطلق التحول والصيرورة .

والتحول والصيرورة هما الشيء الثابت في عالم مهيار الذي لا يثبت فيه شيء على حال . والزمن - في هذا العالم - سيال لا يرجع إلى الوراء ، بل يتحرك - فيه - مهيار مثل « الريح لا ترجع القهقري » والماء لا يعود إلى منبعه » . (ص ٣٣٠) لكنه - في نفس الوقت - زمن التحول الذي يصل فيه مهيار بين الماضي والحاضر في حركة دائرية تتوجه - دائماً - صوب المستقبل . وليس - في هذا الزمن - « إنحمار في الذاكرة » ، أو بحث في « صندوق التذكارات » - إذا استعنا لغة صلاح عبد الصبور . وليس - في هذا الزمن - ما يشبه تحدد حركة القطارات التي ترحل فوق قضيبين « ما كان - ما سيكون » - إذا استعنا لغة أمل دنقل . وإنما كل شيء - في حركة هذا الزمن - غير محدد . الاتجاه الوحيد للإنحمار فيه هو المستقبل ، ولكن المستقبل نقطة حلم وليس نقطة وصول :

أنجه نحو البعيد والبعيد يبقى . هكذا لا أصل ولكني
أصبيء .
إنني بعيد . والبعيد وطني (ص ٤٠٥)

قد نقول إن هذا الزمن هو زمن « الحضور » . ولكن علينا أن نفهم الحضور - هنا - بمعنى أقرب إلى المعنى الصوفي^(١٥) ، أعني بمعنى لا يتحقق فيه حضور القلب بالحق إلا عند الغيبة عن الخلق . حيث يحل المطلق في النسبي ، ليتحول الزمن المتعين إلى زمن الحلم . فلا يتصل الحضور - في الآن - عن الحضور فيما كان ، أو فيما يمكن أن يكون - أو - حتى - فيما لا يمكن أن يكون . إنه زمن التناسخ - الإضاءة - لو

استخدمنا لغة « المسرح والمرايا »^(١٦) . والسفر الدائم اسم آخر لهذا الحضور الذي هو أقرب إلى « التحولات والمهجرة في أقاليم النهار والليل » . حيث يمكن - في ساعة واحدة من الزمن - أن تجتمع كل أيام السنة وتطلع الشمس مع القمر^(١٧) . وفي هذا الزمن - الحلم نفلت من قانون الزمن - الواقع . ونتجه في كل اتجاه ، ولكن إلى الأمام ، دون أن نرجع إلى الماضي ، بل يصبح الماضي نفسه كامناً في مبدأ الحركة إلى الأمام مثل الحاضر تماماً .

والمكان - في عالم مهيار - مكان متحول هو الآخر . ينسرب مبدأ الصيرورة فيه فيدمر ثبات ذرات الأرض ، فلا تبقى حدود ثابتة ، بل حركة لا تقتنصها سوى لغة الاستعارة التي تدمر المسافة ، في نفس الوقت الذي تقتنص فيه تحولاتها . وليس - في هذا العالم - نقاط للحدود . أو حواجز بين الكائنات والأشياء . إن الشجرة يمكن أن تغير اسمها ، والحجر يمكن أن يقتسل بالصوت ، ويهبط التاريخ المنحدر في حوار مع النمل ، ويلبس الضفدع قناع التاريخ ، وتجلس نجمة عند البحر لتترك جلدتها وتغيب .

ولذلك يقترن مهيار - دائماً - بالسفر . والسفر اكتشاف . ففي السفر نعرف الحضور والغياب ، الوجود وغير الوجود . ويزداد الغياب تبعاً لازدياد الحضور^(١٨) . ومهيار - دائماً - على سفر ، يتجه إلى

العناصر ، ليصبح فاعلا فيها ، يوجهها ويتصرف فيها ، فيكون أقرب إلى الإله في أساطير التكوين :

ها أنا أشرع النجوم وأرسي
وأنصب نفسي
ملكا للرياح . (ص ٣٦٩)

لكن مهيار يعود - مرة أخرى - ليصبح منفعلا بعناصر الطبيعة ، مدعنا لقوتها مرة ، ناطقا باسمها مرة ثانية ، متمردا عنها مرة ثالثة ، فيكون أقرب إلى الإنسان في تحولاته التي تجمع بين السقوط والقيامة ، والخليفة والبراءة .

والتمرد خاصية أساسية في هذا التحول الأخير . لكنه تمرد يتجاوز الطبيعة بالطبيعة ، أعني أنه تمرد يتجاوز العناصر بالعناصر نفسها ، حين يعاكس ما بينها ، ويدمر نظامها ليخلق منه نظاما جديدا ، تتجاوز فيه الطبيعة ومهيار وضعهما الآتي ، ليصل كلاهما إلى حالة من الخلق المتجدد ، لعلها الحالة التي وصفها أدونيس عندما قال : - في « مفرد بصيغة الجمع » - « أكمل جسدك بتفقيه » و« دمر ما أنت لتبني من أنت »^(١٩) . ولعل هذا الفهم يقربنا من فهم تمرد مهيار - في وجه من وجوهه - حين يعبر فوق الله والشيطان . إنه تمرد يتجاوز طرفين متعارضين ليخلق منهما - بنى كليهما منفردين - طرفا ثالثا يحتويهما معا ، فيجمع مهيار - بذلك - نعمة المعرفة إلى نعمة السقوط والتمرد ، دون أن يفارق كلتا التعمتين وعي حاد بالتوحد والانفصال . ويجمع مهيار - في هذا البعد - بين آدم الذي واكب إنشاء الخلق ، ونوح الذي واكب إعادة الخلق . ولكن تنعكس الإعادة في الإنشاء ، مثلما تنعكس الطاعة في المعصية ، والماء في النار ، والحياة في الموت ، ليصبح مهيار شيئا بآدم سيد الشجر الملعون (المعرفة) وسيد النار (التمرد) ، وشيئا بنوح ، لكنه نوح الجديد الذي يفعل نقيض سلفه القديم ، فيحصر صوب المعصية ، أي يعبر صوب اليأس والموت حتى نهاية العطوفان ، جاعلا من يأسه وسقوطه علامة على إله جديد . وعندما يتجاوب صوت الشبيهين - داخل مهيار - يتخلق منها صوت ثالث ، هو « مهيار هذا الرجيم » الذي يعلن تمردا وعلامة :

مات إله كان من هناك
يهبط من جمجمة السماء
لربما في الذعر والهلاكة
في اليأس في الناه
يصعد من أعماق الإله
لربما فالأرض لي سرير وزوجة
والعالم الخناء . (ص ٣٦٣)

ولكن التمرد الذي يتجاوز الإله القديم ليخلق إلهًا جديدًا ، هو الإنسان ، لا يلبث أن يدخل بهذا الإله الجديد في سفر التكوين ، فيجعل منه خلقا جديدا للإله القديم نفسه . وعندئذ تتحول علاقة الانفصال بين مهيار وعناصر الكون الأربعة (الماء ، والنار ، والهواء ، والنار) لتعود إلى الاتصال والامتزاج مرة أخرى . ويتحول قناع الإنسان - عندئذ -

للغبار ، حاملا مع سيزيف صخرته السماء : ونراه متمردا على الطوفان الإلهي ، ماحيا « نوحا » القديم ، باعنا نوحا الجديد ، نبيا متمردا يبحر لا يصغى لصوت الإله . ونراه حالا في الماء ، داخلا في طقس الموج مثل تموز ، مفتتا إلى رماد ، مولودا بالنار مثل الفينيق ، مفتحا في الزهور والأشجار مثل أدونيس . ونراه - أخيرا - منتظرا عمر بن الخطاب « الحجر الأخضر فوق النار » ، رائيا النواصي ، متحدا معه في العذاب الجميل والريح والشر ، كاتباً بريشة الحلاج المنفوخة الأوداج باللهيب ، باخشا مع بشار عن لؤلؤة زرقاء يحفظها للسنة العجفاء .

وتحولات مهيار - على هذا النحو - تجعل منه إلهًا ونبيا وشيطانا وساحرا ، وتجعل منه حضورا متصلا ومنفصلا بالعناصر الأربعة ، فتجعل منه داخلا في طقس الخليفة ، خارجا منه إلى طقس الموت ، والعكس صحيح . هكذا يصبح مهيار - في جانب من تحولاته - « سيد الأشباح » و« سيد الخرافة » ، مملكته السحر ومركبته الشيطان ، يحيط بالأرض كالحبل ، يحاور الكهوف . وبصير الجبال كلمات . كما يصبح - في جانب آخر من تحولاته - « مهيار هذا الرجيم » و« سيد الخيانة » ، الذي يرفع الميتين ذبيحة ، ويصلي صلاة الذئاب الجريحة ، فيصبح « الذئب الإلهي الجديد » الذي يتحول - مرة أخرى - ليصبح « الإله الشقي » . ولكنه بظل - مع ذلك - بموسى الحجر وبراقص الأثير ، يبارك حتى الجحيم ، ويرد لوجه الحياة البراءة .

٢ - ٣

إن كل هذه الصفات - كما قلت - تدخل بمهيار إلى قدس أقداس الأداء الشعري للأسطورة ، فتصل بين حضوره وحضورها ، وتوحد بين منطقها ومنطقها . وبقدر ما يصل هذا الأداء بين مهيار وآلهة الولادة الجديدة (فينيق ، وتموز ، وأدونيس) ، وبقدر ما يجمع هذا الأداء بين مهيار والنماذج العليا للولادة الجديدة (المسيح ، والحسين ، والحلاج) فإن هذا الأداء ينقل مهيار من عالم الكائنات الإنسانية المتعينة ، ليجعل منه حضوراً لفيزياء الأشياء نفسها ، وتجليات أسطورة التكوين ، خصوصا عندما تتحرك رموز الخلق والولادة الجديدة ، محاكية عناصر الكون ، فتحدث آثارها في هيئة « سحر تمثيلي » ، يبتعث العناصر ويعيد خلق الأشياء . ولذلك يدخل مهيار في علاقة متبادلة مع عناصر الكون الأربعة (الماء ، والأرض ، والهواء ، والنار) ، بل تتحول حزم العلاقات التي تشكل ما بين هذه العناصر لتصبح مكونات بنائية في قناع مهيار ، وعناصر فاعلة ومنفصلة في تحولاته ، فخلق هذه العناصر ثابتة ودالة ، يحدد حضورها الخصائص الأساسية لحضور مهيار ، وتحدد ترابطاتها ترابطات متجاوبة فيه ، فتحدد - في النهاية - الأبعاد الدلالية لبنيتها .

ولكن بقدر ما يتحد مهيار بهذه العناصر فإنه ينفصل عنها . إنه - من ناحية - يحل فيها وتحل فيه ، يتجلى من خلالها كما تتجلى الرؤى في ذرات الغبار ، ويتنفس فيها كما تنتفش السماء على صفحة البحر ، وتحل هي فيه لتصبح قوتها المدمرة هي نفسها قوته المدمرة الخالقة ، فتتحول كلماته - مثلا ، وفي جانب منها فحسب - إلى رياح تزع الطبيعة وتدمرها كي تخلفها مرة أخرى . وينفصل مهيار - من ناحية أخرى - عن هذه

فيصبح قناع الآفة . لكن الآفة - هذه المرة - ليست آفة أساطير البعث ، أو الولادة الجديدة فحسب ، وإنما آفة أساطير الخلق في نفس الوقت .

وتجواب - عبر هذا المستوى من الاتصال - عناصر الكون الأربعة ، بل تجاوب مكونات كل عنصر من هذه العناصر بعضها مع البعض الآخر . فتجاوب نار المعرفة التي سرقها بروميثيوس مع ثمار المعرفة التي اقتطفها آدم ؛ وتجاوب النار التي خلق منها العالم مع النار التي يتخلق منها فينيق الإله ، كلما تفتت رمادا . ويتجاوب الغوص في الماء مع الهبوط إلى باطن الأرض ليصبح عودة إلى الأم - الرحم ، ورغبة في التخلق . وعندئذ يتجاوب باطن الأرض - المنطوى على النار - مع عنصر النار الذي تتخلق منه الآفة خارج الأرض ؛ فيتجاوب الداخل والخارج ، مثلما يتجاوب الماء والتراب ، عندما يتحول كلاهما إلى عنصر للذكورة والأنوثة معا ، ومثلما يتجاوب نار الأرض مع نار السماء في الصاعقة الخضراء . وتتجاوب الريح مع بقية العناصر . تنطوي - مثلها - على نفس التقيض ، فتؤدي إلى الدمار مثلما تؤدي إلى الخلق ، فتصبح مقابلا للنار وقرينا لها . وعندئذ يصبح الحضور في «الرياح التي تطفئ» : الرياح المضيفة (ص ٤٧١) وجها آخر للحضور «في موكب الصاعقة المضيفة» في موكب الصاعقة الخضراء . (ص ٣٦٨)

وعندما تصبح علاقة مهيار بهذه العناصر علاقة اتصال ، يحدث لون من تبادل الصفات بينها وبينه . إنه يعكس عليها ثنائياته المتعارضة على مستوى التزامن والتعاقب ، وتعكس عليه العناصر - بدورها - ما تنطوي عليه من تناقض ، فتجاوب دلالة الخلق والتدمير ما بين مهيار والعناصر ، ليصبح هو إياها وتصبح هي إياه .

٢ - ٤

ويتحد مهيار - أول ما يتحد - بالنار . يحتاج - مثلها - الأشياء والكائنات ، عنصراً من عناصر الدمار ، لكنه يغدو - مثلها - عنصراً من عناصر الخلق ؛ فيتخطى عالماً يحرقه ويحترق معه ، ليخلق عالماً فتيا يبعث فيه من جديد . ولكن النار - في مهيار - لا تنطوي على هذه الثنائية البسيطة ؛ إنها تتعقد وتصبح جماعاً متجاوباً من الدلالات المتداخلة ، وتنطوي على تضاريس متباينة تباين القناع نفسه . إن نار مهيار - أشبه بنلك النار التي تحدث عنها باشلار Gaston Bachelard : نار حميمة وكونية : «نحيا في قلوبنا مثلما نحيا في السماء ، تنبعث من أعماق المادة لنمنح نفسها بدفء الحب ، أو نفوس في المادة راجعة إليها ، لتبقى كامنة حيصة ، مثل الكره والانتقام . وهي الظاهرة الوحيدة - بين كل الظواهر - التي يمكن أن نعزو إليها - تحديداً - القيم المتعارضة للخير والشر ، فزاهها مشعة تذكرو في النعيم ، متلظية تطلب في الجحيم . إنها رقيقة معذبة ، تملأ معدتنا بما تنضجه من طعام ، وتملأ رؤانا بما تحمله من نبوءة ... فهي القداسة التي نحرسنا وتفزعنا ، وهي الخير والشر في آن . ولأنها تنطوي في ذاتها على تناقضات فهي أحد مبادئ التفسير الكوني» (٢٠)

ومثل نار باشلار ، تجمع النار - في قناع مهيار - ما بين التناقض والتجاوب ، فتجمع ما بين الأزدواج والتوتر . ولذلك يتعارض التقيض مع تقيضه ويحتويه في نفس الوقت ، وتزدوج المكونات وتتعارض لتتجاوب - رغم ذلك - تجاوب المرايا المتقابلة . وفي هذا الإطار تتجاوب نار المعرفة التي سرقها بروميثيوس مع ثمار المعرفة التي اقتطفها آدم - كما قلت منذ قليل - وتتجاوب نار المعرفة التي اغتصبها بروميثيوس مع نار التمرد الذي أعلنه إبليس المخلوق من نار . وتتجاوب النار التي خلق منها العالم مع النار التي تحرق فينيق . وتتجاوب كلتا النارين الأخيرتين مع نار بروميثيوس لتزدوج - في الدلالة المركبة - رمزية المعرفة المقترنة بالتمرد ورمزية الخلق المقترنة بالتدمير . وعندما تزواج النار بين المعرفة والفعل في سرقة النار الإلهية (ومن ثم تنفي سطوتها على مستوى الفعل ، وتقهر غموضها على مستوى المعرفة) فإنها تزواج بين الخلق والتدمير ، فتجعل من بروميثيوس وجهاً آخر للفينيق ، ذلك الإله الذي يدمر نفسه بالنار ليخلقها مرة أخرى ، فكأنه يتمرد على عجزه لينفيه ، ويدمر ما هُرم من بعضه ليتبعث ما هو فتي من كله .

والموت الناري - في هذا السياق - عودة إلى النقاء ، ولادة جديدة من رحم النار الذي يقابل رحم الأرض - الأم . نقي للدنس ، واستعادة للجوهر الأتني . إن النار تأكل كل ما يقبل الفساد والموت . لكنها تبعث كل ما كان نقياً ، فتجعله أشد صفاءً ، عندما تخلصه من شوائبه ، وتجعله محمداً ، لأنها تنفي عنه كل ما يقترن بالفناء . لذلك دخل هرقل محرقته الهائلة التي صنعها بيديه - كما لو كان مضطجعا في ولية مزدان الجبهة بأكاليل الزهور - ليستصفي عنصره الإلهي الخالص (٢١) . وكذلك يخرج الفينيق من النار التي انبعثت من رماده ، بعد أن نفت النار عنه كل ما يحامره من أوشاب الفناء . وكذلك اختار أمبدوقليس - الفيلسوف الإنسان - الموت الذي يصهره ويمزجه بالعنصر النقي - النار - عندما ألقى بنفسه في بركان أطنه (٢٢) . وعندما يستصفي الجوهر الأتني من النار - على هذا النحو - يبقى فتيا متوهجا لا ينطوي على سكون أو ثبات ، بل ينطوي على الحركة والتخلق الدائم . ذلك لأن النار ترتبط - فيها ترتبط به من دلالات - بالرغبة في التغير ، والإسراع بعجلة الزمن ، والرغبة في أن تصل الحياة إلى اكتمالها . ولكن الاكتمال قرين شمس - نار أخرى - لا تتوقف عن الحركة في زمن الصيرورة .

وأول الدلالات (النارية) جذبا للانتباه - في مهيار - التمرد ، الذي تندلع ناره لتحرق المؤلف الساكن ، وتسعى إلى معجزة لا تكتمل ، لتقيم عالماً متغيراً ، دون أن تقنع بأنصاف الحلول :

وجه مهيار نار

تحرق النجوم الأليفه . (ص ٣٤٥)

• • •

يضرينا مهيار

يحرق فينا قشرة الحياة

والصبر والملاحم الوديعه . (ص ٣٣٧)

• • •

وإلى معجزة لم تكتمل

أنحطى علماً نحره

أغيباني وأمد العتبة . (ص ٤٢١)

• • •

أغني في اللهب الوردى :

الكل أو لا شئ . (ص ٣٩٢)

• • •

وعندئذ تلهب النار التي اغتصبا مهيار ، لتجعل منه عنصراً مضيئاً يرتبط بالمعرفة الهابطة - عبر خيائه - إلى الأرض :

أعيش بين الغيم والشرارة

في حجر يكبر ، في كتاب

يعلم الأسرار والسقوط . (ص ٣٩٦)

• • •

وحيرى حيرة من بضبي

حيرة من يعرف كل شئ (ص ٣٩٧)

وتنتقل - من خلاله - « الشفرة اللامعة في جحيم الإله » (ص ٣٨٠) لتصبح « رمحا من الضوء » (ص ٤٣٧) مصباحاً وقنديلاً يتوهج « في العيون المطفئة » (ص ٣٣٥ - ٣٤٢) وشمساً تقيم في الميرون لتجعلها « ترى الضوء كل الضوء » (ص ٤٦٤) .

وعند هذا المستوى يغدو مهيار العنصر الناري المضيئ نقيضاً مدمراً لكل ما هو معتم ، فتعارض الشمس التي تقترن بتوهج المعرفة المفتضة مع القمر الذي يقترن بالليل المعتم ، فيمثل الفعل المحبط والجهل الأليف . ويتحول مهيار إلى شمس فاعلة ، تقترن بالتغير والتحول ، مثلاً يتحول حضوره الشمسي إلى نقي للقمر وقتل له :

أعيش خفية في أحضان شمس تأق (ص ٣٥٦)

وأنا موت القمر (ص ٤١٨)

ويتحول موت القمر - بدوره - ليصبح تجلياً آخر من تجليات قتل الأب - الإله للحصول على المعرفة ، فيقترن القمر بالعنقاء المشعوذة - الطائر الناري المزيف - ويقترن مهيار بطائر يناقض العنقاء المشعوذة . هو السمندل ، الطائر الذي يستلذ بالنار ، ولا يحترق بها :

قاتل القمر أنا ، قاتل العنقاء المشعوذة ، أركب صهوة

السمندل وأنتشق الجمر (ص ٥٣٠)

وعند هذا البعد الدلالي يصبح قتل القمر قرين الحصول على الضوء ، وتشرب النار ، فيرتبط فعل القتل بالفعل الخلاق وتولد الخصب ونور البكارة :

حين قتلت القمر المغطى بالسكر والدخان

دخلت في أغوارك المضاءة

بالعشب والبراءة

قرت وجه العالم البعيد^(٢٤) . (ص ٤٥٤)

وهكذا نواجه تحولاً آخر من تحولات مهيار النارية . ونرتد - مرة ثانية - إلى التمرد والرفض اللذين يسمان مهيار ، فيصل كلاهما - عبر النار - بين كل الراضين المتمردين . (« الذين يلغمون قشرة العالم . الملبثون بالجر ، الملبثون كالجر ، الذين يفتصبون ... هؤلاء سمينهم بأسمائى » (ص ٤٠٦)) ونعود - مرة أخرى - إلى اقتران المعرفة والفعل وتجاوز كليهما مع ثنائية السقوط والقيامة ، التي تصبح - بدورها - موازية لثنائية الخلق والتدمير ، بشرط أن نفهم السقوط باعتباره خيانة لا مفر

ولكن نار مهيار التي تزوج بين نار التمرد ونار المعرفة ، فتزواج بين « الفعل » و« الوعي » تظل - في جانب منها - ناراً علوية ، قريبة معرفة مطلقة ، ترتبط بأسرار الخلق وليس بقوانين المخلوقين ، وتسرب في أسرار العناصر وليس في طرق المدن . لكنها تعود - في جانبها الآخر - لتبسط من عالمها العلوى إلى العالم الأرضى ، عالم البشر . فتتقدم نحو المدنية ، لتعكس وجه الحضور « وأرض المسافات في ناظر المدينة » ، لتصل بها إلى « أرض الشفافية الحائرة » . (ص ٤٨٢) و« الفعل » - عند هذا المستوى - فعل كوني . يتجلى في الشعيرة الطقسية من منظور الحلم وليس من منظور الواقع . ولا يتولد - شأنه شأن المعرفة - نتيجة حركة البشر . وإنما نتيجة حركة التعارض في العناصر التي يتكون منها ، أو يتحد بها ، مهيار : فيبسط « الفعل » من الأعلى إلى الأدنى ، مثلاً تبسط البشارة والنبوة من السماء . ولذلك تظل « أسرار » النار أسراراً قصبة متأية ، محجوبة وغريبة ، تحتاج إلى من يبسط بها من عالم الآلهة إلى عالم البشر . فيظهر مهيار ، في صورة بروميثيوس ، هابطاً من الأعلى إلى الأدنى . ولكنه لا يحقق هبوطه بالنار إلا بعد سرقة الآلهة ، أى بعد « الخيانة » و« الرفض » الذي يقترن بالسقوط .

وعند هذا المستوى تتحول الدلالة البروميثية (بروميثيوس) في مهيار إلى دلالة إبليسية . لتصل النار ما بينه وبين إبليس « الرجيم » في مقارفة المعصية الأولى ، فينقلب مهيار إلى « هذا الرجيم »^(٢٣) الذي يعبر « الطريق الرجيمة » (ص ٤٢٣) ، طريق النار ، تلك التي لا يملك - إزاء اختياره الرفض - طريقاً غيرها :

ماذا ، إذن ليس لك اختيار

غير طريق النار

غير جميع الرفض . (ص ٤٣١)

ولكن مهيار يتجاوز طريق الشيطان « الرجيم » ليتحول إلى بروميثيوس مرة أخرى ، فيصل - عبر « الطريق الرجيمة » - إلى مرحلة قتل الآلهة بالنار التي سرقها ، فيتجاوز الآلهة والشيطان معاً ، ويستبدل بالآلهة القديمة - عبر النار - آلهة جديدة :

اليوم حرق سراب السبت سراب الجمعة

وبدلت إله الحجر الأعمى وإله الأيام

السبعة . (ص ٤٢٥)

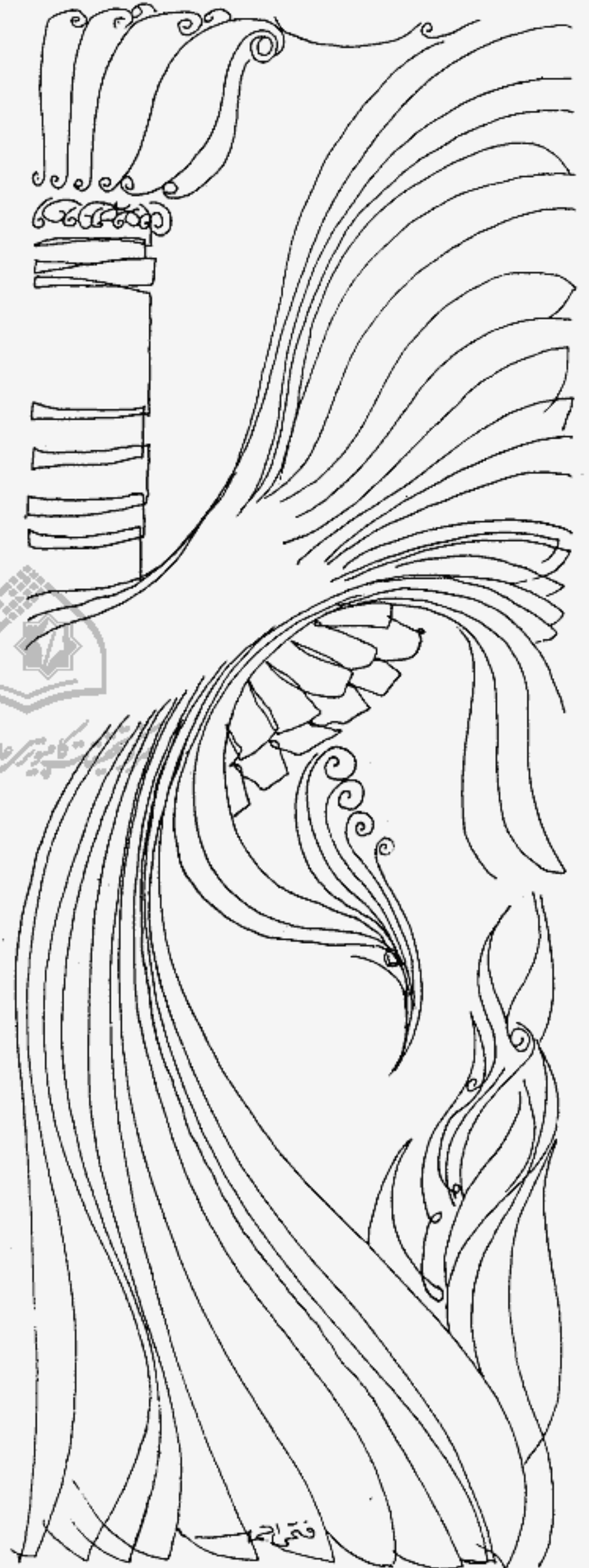
منها لتنشق النار ، وجريمة لا مناص منها كي يظل مهيار « أمينا للضوء » ،
فيجعل العالم « ساحرا ، متغيرا ، خطرا » . باختصار يعلن « التخطي » .

والقيامة - على هذا النحو - قرينة الخلق والولادة الجديدة . وكما
لا تتم القيامة دون خيانة - أو سقوط - كذلك الخلق لا يتم دون تدمير ،
والولادة الجديدة لا تتم دون افتداء أو تضحية . لكن التضحية - هذه
المرّة - تأخذ شكلا مختلفا ، يقترف به الإله الابن الفعل في داخله ،
فيحرق نفسه بالنار مثلاً ساهم في احتراق الإله الأب . وعند هذا المستوى
الدلالي يتقل الفعل من ثنائية الإله الأب / الإله الابن إلى ثنائية ذاتية بين
إله قديم / إله جديد ، داخل نفس الرمز . والإله القديم - في هذه الثنائية
الأخيرة - يدخل نار التحول والتغير ليتطهر فيها . نافيا ما حرّم منه .
باعثا كل ما يمكن أن يتخلق منه ، فيدمر نفسه بالنار ليخلقها بالنار .
وعندئذ يتحد مهيار بالعنقاء التي تحرق نفسها لتجدد نفسها . فيتحد
بالفينيق - ذلك الطائر الإله . وقد صاغته - مكتملا - قصيدة « البعث
والرماد » في ديوان يسبق مباشرة « أغاني مهيار الدمشقي » .

٢ - ٥

وفينيق^(٢٥) Phoenix - phenix - فيما يقال - طائر
مصري أسطوري . أجمل ما تكون الطيور . كان يظهر - في مصر - مرة
كل خمسة قرون . قادما إليها من أعماق جزيرة العرب . ليحل في
هليوبوليس . (معبد رع - الشمس) وهو فريد في نوعه ، إذ يبني محرقة
مونه بنفسه . ويشعل فيها النار بحركة جناحيه ، حتى إذا احترق واستحال
رمادا . نهض - مرة أخرى - من رماده . فنيا محلدا^(٢٦) . والفينيق -
على هذا النحو - رمز مزدوج يجمع بين النقيضين اللذين ينطوي عليهما
عنصر النار . يضاف إلى ذلك أنه ينطوي - ذاتيا - على عنصر الأوثنة
والذكورة المنفصلين في غيره من آفة الولادة الجديدة . مثل
تموز / عشتار . وأوزيريس / إيزيس . وأدونيس / أفروديت^(٢٧) .

ومن المهم أن نلاحظ أن رمز الفينيق هو أول الرموز التي اقتحمت
شعر أدونيس الشاعر - على أحمد سعيد وليس الرمز - وسيطرت على
ديوانه الأول (من أعماله الكاملة) . قد نفّر ذلك - من ناحية - بأن
أدونيس وقع على رمز الفينيق في شعر المعلوف . وأعجب به فألح عليه .
وعلى النار ، إلحاحاً بينا ، ولكن هذا التفسير لا يحل مشكلا . ولا
يضيف شيئا سوى معلومة تاريخية ، إن صحّت . وقد نفّر ذلك بأن
النار هي أصل الكون والمادة الأولية التي تنحكم في « التحولات » التي
ينتقل بها كل عنصر إلى الآخر من عناصر الكون الثلاثة الكبرى وهي النار
والماء والأرض (التراب) ، فيما تقول فلسفة هرقليطس^(٢٨) . وقد
نقول - مع باشلار - إن النار هي الموضوع الأول الذي ينعكس عليه
العقل الإنساني . وأن اقتحام الإنسان لها هو الذي ميز . تحديدا . ما بين
الإنسان والحيوان^(٢٩) . ولكن هذا التفسير - رغم طرافته - لا يبرر ما
نجدّه عند أدونيس من تجاوب بين العناصر الأربعة . ومن ظهور لاق
لعنصر الماء الذي لا يقل أهمية عن النار . خصوصا أن الماء هو العنصر
الذي ترتبط به الدلالة الرمزية لأسطورة أدونيس الذي تستى به على
أحمد سعيد الشاعر نفسه . وربما كان الأكثر قربا إلى سياقات النص أن



نفسر غلبة النار في الديوان الأول «أوراق في الريح» بوصله بسياق
الدواوين اللاحقة عليه ، فنبعث - من م - عن تفسير يصل ما بين
«الفينيق» و«أدونيس» في علاقة رمزية

وعليتنا - عندئذ - أن نسترجع التجاوب الذي أشرت إليه بين
العناصر من ناحية ، ونصل بين هذا التجاوب الذي لاحظناه والتاريخ
الأسطوري الذي جعل هزبود Hesiod يقول إن أدونيس كان ابناً
لفينيق^(٢٩) . هذا التفسير يصل بين أدونيس والفينيق على مستوى الدلالة
الأسطورية ، ويجعل الشاعر (على أحمد سعيد) الذي سمي نفسه باسم
الرمز - الابن (أدونيس) أميل إلى العودة إلى الأصل والارتباط
بالرمز - الأب (فينيق) .

وإذا انتقلنا من رمز الأسطورة إلى واقع الشعر بدهتنا ملاحظة
مؤداها أن أدونيس الشاعر (على أحمد سعيد) عندما برث أباه ، الذي
مات محترقا ، لا يجد لأبيه رمزاً أنسب من الفينيق ، بل يعاكس الإشارة
الدينية (الإسلامية) إلى إبراهيم النبي وينفيها ليحل محلها أسطورة
الفينيق :

يا هب النار الذي ضمه
لا تلك بردا . لا تعرف سلام
في صدره النار التي كورت
أرضاً عبدناها وصيغت أنام
لم يبق بالنار ولكنه
عاد بها للمنشأ الأول
للزمن المقبل
كالشمس في غطورها الأول

تأفل عن أجفاننا بغنة

وهي وراء الشمس لم تأفل (المجلد الأول ص ١١٧)

ومن السهل أن نلاحظ - في البيت الأول - أن الإشارة القرآنية - «قلنا
يا نار كوني بردا وسلاما على إبراهيم» (الأنبياء / ٦٩) تنفي نفياً
متعمداً ، ليتأكد عنصر النار الذي يرتبط بالخلق المتجدد في الفينيق ،
وتستيق الخصائص المدمرة للنار لتستخلص منها الدلالات الموجبة
للخلق . ولذلك يعود الأب ، بالنار ، إلى المنشأ الأول فيصبح خلقاً
متجدداً ، مثل الشمس التي يتجدد بها مهيار ، تغيب في الليل لكنها تعود
في الصباح ، تماماً مثلما يغيب الأب ليعود مجدداً في هيئة الابن .

ويتغير عنصر النار - في الديوان الثاني لأدونيس «أوراق في
الريح» - ليقترن بحركة جيل جديد يتمرد على القديم . وهنا يتحد
الخاص بالعام ، أو يتم التعبير عن المفرد بصيغة الجمع - لو استخدمنا لغة
أدونيس الشاعر . إن هذا الجيل الذي يصبح جمعا لمفرد :

يرفض ، يرفض أن يرق
إلا حرقاً . (ص ٢٢١)

ويسمى إلى ثورة في الصميم ، ثورة تكتب تاريخاً جديداً بالنار والرماد :
سكبه بالضياء ونكبه بالسواد
ونكبه بالرماد (ص ٢٣٨ - ٢٣٩)

وعند هذا التحول يقترن البعث بالرماد ، عبر مستويات متعددة ، ويبرز
الفينيق مكتملاً كرمز شعري ، لأول مرة ، فيسيطر على قصيدة
بأكملها ، هي قصيدة «البعث والرماد» التي تتحول - في جوانب
منها - إلى ابتهاج طقسية لهذا الإله - الأب :

فينيق حين واتت
فينيق مت ، فينيق مت
فينيق ولتبدأ بك الحرائق
لتبدأ الشقائق
لتبدأ الحياة ،

فينيق يا رماد يا صلاة . (ص ٢٦٣ - ٢٦٤)

ومن السهل أن نلاحظ أن العلاقة بين الإله - الأب والإله - الابن
ليست هي نموذج العلاقة البروميثية (بروميثيوس) وإنما هي نموذج آخر
يتصالح فيه الإله الأب مع الإله الابن ، ليصبح التحول بينها أقرب إلى
الدورة الطبيعية التي لا تتوتر عناصرها . ومن الممكن أن نلمح - في هذا
النموذج المتحول - بعض مكونات الوعي الأسطوري للشبيعة المسلمين عن
القبس الإلهي (النار) الذي ينتقل من النبي إلى علي . ومن علي إلى
الأئمة من بعده^(٣٢) . ولكن انتقال هذا القبس - أو النار - يتم في شكل
أقرب إلى الحلول . مما يسمح بامتزاج عناصر من التصوف وصلت بين
النار والحلول في أسطورة الخلاج^(٣٣) . وحولت الخلاج نفسه ليصبح -
في عيني أدونيس الشاعر - شكلاً آخر للفينيق . خصوصاً عندما يتم
التركيز على ريشة الخلاج «المنفوخة الأوداج باللهيب» . وكوكبه الطالع
من بغداد . حيث :

النار في عينيك

محاجة تمتد للسماء . (ص ٥٠٦)

إن هذا الحلول هو نموذج العلاقة بين فينيق - الأب - وأدونيس
الابن . ولذلك تختفي - مؤقتاً - علاقة التعارض بين الإله الأب / الإله
الابن . في نار بروميثيوس . وتحل محلها علاقة الإبدال الاستعارية .
حيث يحل طرف محل طرف آخر . ولذلك يتحد الإله الابن (أدونيس)
بالإله الأب (فينيق) :

فينيق سر مهجتي
وحّد لي ، وباسمه عرفت شكل حاضري
وباسمه أعيش نار حاضري . (ص ٢٦٧)

فيصبح هذا الاتحاد علامة على التولد . إذ يموت الأب ليعث في
الابن . ويصبح حضور الابن علامة على دورة جديدة من التخلق
للأب نفسه :

صار شبة الرماد ، صار شرأ

احتراقه ، يتحلل العالم القديم - حول مهيار وفيه - إلى لوماد ، لكن الشرر المتطاير من احتراق مهيار يشعل نار الحضور في العالم :

أفتح بابا على الأرض ، أشعل نار الحضور

....

خالقا لليلالي الحبالى
وطنا من رماد الجذور

....

حارقا مومياء العصور . (ص ٣٧٥)

وعند هذا الحد تتحول الابهالة الطقسية التي كانت تبشيرا بمقدم الفينيقي لتصبح تبشيرا بمقدم مهيار الذي يصبح احتراقه علامة على التجدد . وشعيرة من شعائر حرق الآلهة :

لاقيه يا مدينة الأنصار
بالشوك أو لاقيه بالحجار
وعلق يديك
قوسا يمر القبر
من تحتها ، وتوجى صدغيه
بالوشم أو بالجمر - وليحترق مهيار . (ص ٣٤٠)



مركز تحقيق تكميل علوم إسلامي

٢ - ٦

إن الصلة بين «فينيقي» و«مهيار» وجه آخر من الصلة بين «مهيار» و«أدونيس» ، أعنى وجهها تتداخل فيه مكونات عنصري «النار» و«الماء» في علاقات دالة ، تتجاوب مؤكدة ازدواج الخلق والتدمير داخل قناع مهيار . إن «فينيقي» الإله - الأب عندما تدمره النار ، موحد بينه وبين «أدونيس» الإله - الابن . يتحول إلى حرائق مثلا يتحول إلى شقائق :

فينيقي ، ولتبدأ بك الحرائق
لتبدأ الشقائق .

ويعكس دمار الأب وتحلّقه - عند هذا المستوى - دمار الابن وتحلّقه . عندما يمر الابن بنفس الدورة ، ولكن بتجليات أخرى . ولذلك فإن الشقائق التي تزهر من احتراق الفينيقي وتنبث من رماده - في قصيدة «البعث والرماد» - ليست سوى الزهور التي تبرعمت من جراح أدونيس الإله الجميل الذي مزقه خنزير بري . إنها - في الحالتين - نبت يمزج لونه بين لوني الدم والنار . فيوحد بين الشقائق التي تنبت من الرماد والشقائق التي تنبت من دماء أدونيس الممّرق . والكلمة اليونانية للزهرة التي تنبت من دماء أدونيس anémone مشتقة من anemos النسيم والرياح ، فتربط بنسمة الخلق المجددة . والتلاقح بين الزهور - غبار الطلع . ويقرن فريرز بين هذه الزهرة (الأنيموني) «وشقائق النعنان» ، جاعلا منها شيئا واحدا^(٣٤)

والغابر استطاق من سبانه
ودبّ في حضورنا . (ص ٢٦٨)

وإذا تركنا «البعث والرماد» - في ديوان «أوراق في الريح» - وعدنا إلى الديوان التالي ، مباشرة ، وهو «أغاني مهيار الدمشقي» لاحظنا التبادل اللافت بين صفات مهيار وصفات الفينيقي . ولا غرابة في ذلك ، فالعلاقة بين مهيار وفينيقي علاقة نارية . وهي ، تخصّصاً ، علاقة الأسطورة التي تؤكد التولد الذاتي للأصل . فيتحقق فيها التقيضان ذاتيا . داخل نفس الإله الذي يصبح الابن والأب معا . إن مهيار - بعبارة أخرى - مثل فينيقي «يخلق نوعه بدءا من نفسه» - لا أسلاف له وفي خطواته جذوره . (ص ٣٣٠)

ولكن العلاقة بين مهيار والفينيقي علاقة مزدوجة . تقوم - في جانبها الأول - على الاتحاد . وتقوم - في جانبها الثاني - على الانفصال . ولكن يظل الجانبان مترابطين ترابط النار التي تصل بين الأشياء . وفي جانب الانفصال تتحول كلمات مهيار إلى ابتهالات طقسية متدرجة الإيقاع . أعنى أنها تبدأ - أولا - بالانتظار :

أنظر الله الذي يحى
مكسبا بالنار . (ص ٣٧٩)

ثم يتحول الانتظار ليصبح استدعاء واستحضارا :
أبْقِظْ لَنَا ، يا هب الرعد على التلال
أبْقِظْ لَنَا فينيقي - (ص ٤٧٧)

ثم تتحول الابهالة إلى مفتتح أداء طقسي يشبه قربانا يؤديه مهيار باسم الفينيقي :

باسم رب بخط كتابة
في كهوف العذاب العتيق
أرفع هذا الحريق

أبدأ هذى الجنازة (ص ٤٢٦)

ثم نختم الابهالة ونحل محلها الأداء الطقسي نفسه . فتتحول العلاقة بين مهيار والفينيقي إلى علاقة اتحاد . فيتقمص مهيار الفينيقي . ويحل الفينيقي في مهيار ليصبح الأخير تجليا من تجليات الإله القديم . ويموت مهيار - في هذا الأداء - كي يبعث بالنار . تماما مثل فينيقي :

الله ما أجمل أن يضع في وجهي وأن أضيع
ممثلنا بالنار

يا قبر يا نهائي في أول الربيع . (ص ٣٦٤)

ولكن موت مهيار ليس بعثا له وحده بل ولادة جديدة لكل من حوله . ولذا تحتاج النار التي تصل بينه وبين الفينيقي كل شيء لتخلق من القديم جديدا . ومثلا يتحول الفينيقي القديم إلى طائر فتى ينبعث من رماد

وتزدوج حركة مهيأر الأدونيسي وتعاكس ، مثل حركة الماء . إنه يقبل من الأعلى إلى الأدنى ؛ من السماء إلى الأرض ، كالغيم لا يرد ، وكالراية المعلقة :

يجفون السحاب المشرّد والمطر الفاجع . (ص ٤٢٠)

فيتحول . مثل المطر ، إلى قوة تدمير تنق الجذب ، لكنها تظل قوة باعثة للخصب . ذلك لأن السماء :

رفعت باسمه سقفاها المظرا

ودنت كي تدلّي (٣٧)

وجهه . فوقنا . جرما أخضرا . (ص ٣٤٣)

لكن مهيأر - في نفس الوقت - ينبثق من الأدنى إلى الأعلى ؛ من أعماق البحر إلى سطحه ، ويندفع من البحر إلى الأرض كالموجة أو الطوفان .

وعلاقة مهيأر بالبحر علاقة متعارضة . إنه - من ناحية - يهبط بين المخاضيف بين الصخور (ص ٢٣٨) ليظل - وحده - البذرة الأمنية الساكنة في قرار المياه . لكنه يخرج من البحر «من رثة البحر» (ص ٣٧٩) أسمر مليئا بغبطة الفهد ، ليتسع حضوره فيصل بين الأرض والسماء ، ويتنقش فيها وفي ما بينها :

«مزدوج أنا ، مثلث ، أنقش وجهي على الريح والحجر ، أنقش وجهي على الماء ، أسكن في ثنية الأفق ، أسكن في الأفق ، وعلى جيني قناع من المرج ، والبحر توأمي وشيبي .» (ص ٤٥٠)

وعند هذا الحد يتحول مهيأر ، ليصبح خالفا ، متعاليا ، بقدر أن يتقل البحر من مكانه ، وأن يعلن بعث البحار ، وأن يتيج للبحر أن يتهد وأن يرقص ، ويضرب بعصاه الصخر فينبجس الماء معلنا الطوفان وسفر التكوين .

إن هذا العنصر المائي - في مهيأر - يصل بينه وبين أدونيس وتموز . تصل حركته بين المدّ والجذر بغيايها وحضورها بين الخصب والجذب . وبوازي التخيل - والخيال المصاحبة لحركة الماء في خطي مهيأر - الربيع العنوزي المرتبط بصحوة أدونيس الإله القليل . ولكن أدونيس - في مهيأر - أقوى من تموز ؛ ذلك لأن الصلات التي تصل بين مهيأر والأسطورة الإغريقية أقوى من الصلات التي تصل بين الأسطورة السومرية (٣٨) . وعندما يحدثنا مهيأر عن نفسه قائلا :

أنا ذاك الغريق الذي تصل جفونه

لهدير المياه . (ص ٤٢٣)

فإنه يبتعث فينا ذكرى أدونيس أكثر من تموز ؛ ذلك لأن غوصه في الماء - الرحم أقرب إلى الهبوط الأورفي (أورفيوس) للعاشق الذي يتدحرج في عتات الجحيم ، منه إلى الهبوط العنوزي إلى عالم إيروشكيال (٣٩) . وعندما يدخلنا مهيأر في عالم الرؤيا لنراه في طقس الخلقة :

وإذا تابعنا فريرز - في اهتمامه بترايطات الأسماء - وأضفنا إلى ذلك ما ذكره من أن اسم «أدونيس» ليس سوى تحريف لإحدى صفات الإله السومري تموز (٣٥) - أي ابن المياه العميقة في السومرية - لاحظنا - في شعر أدونيس مرة أخرى - ذلك الترابط ما بين العناصر - عبر الأسماء ومصاحباتها اللغوية ؛ إذ تصل «الشقائق» بين «حرائق» فينيق الأب و«دماء» أدونيس الابن ؛ فتصل بين النار والماء ، وتصل كليهما بالأرض - الرماد ، التراب التي تثبت فيها الشقائق . وتغيب الأرض - كالرحم - الإله القليل (أدونيس) لتبعثه مرة أخرى في الربيع الذي يقترن باسم سلفه السومري تموز . ولذلك تصبغ دماء أدونيس مياه الأنهار والبحار بلونها القرمزي - فيما تقول الأسطورة . ويقدر ما تصل «الشقائق» بين «الماء» و«النار» و«التراب» - على هذا النحو - تصل بينها وبين «الريح» التي تحمل غبار الطلع ، والتي تقترن نسبتها الخالقة بزهرة «الأنيموني» التي ليست - بدورها - سوى «شقائق النعمان» أو قطع الدم .

ولعل هذا كله يبرر التبادل والتجاوب بين «فينيق» و«تموز» أو «أدونيس» ، فيبرر علاقات المماثلة والمجاورة التي تصل بينهما . إنه تبادل وتجاوب عنصرين فاعليين في الكون - الماء ، النار - تربط بينهما الأساطير بعلاقات متعددة الأبعاد (٣٦) ، وأغنى علاقات تشكل سياقا آخر تتفاعل معه العناصر الأساسية في سياق قناع مهيأر . ورغم أن اسم «أدونيس» الإله لا يرد - في «أغاني مهيأر» - مثل اسم «الفينيق» الذي يتكرر ، فإن أدونيس الإله يظل حاضرا مقترنا بالمياه ، التي تفضي سياقاتها إليه .

وتتنوع ملامح الحقل الدلالي للماء في قناع مهيأر ، فتصل هذه الملامح بين المطر والغيم والسحاب ، وتربط بين الموج والشلال والبرق والرعد والصاعقة ، وتقارب بين السفينة والطوفان ، لتصل بينها وبين الشراع والسفر ، وتجاوب ما بين أعماق البحار ، حيث ينبثق الإله من الماء ، وما بين أعلى السماء ، حيث يهبط الإله مع المطر . وتعارض حزم العلاقات في الحقل الدلالي للماء ، فتعكس تعارض الأدنى مع الأعلى ، والداخل مع الخارج ، والسكون مع الهياج ، والمد مع الجزر ، والسفر مع الإياب ، والضوء مع الظلمة ، والذكورة مع الأنوثة ، فتعكس - بذلك - تعارض فعل الخلق والتدمير ، وتقابل الحياة مع الموت ، وتباين دورة الفصول . وتتجاوب - في نفس الوقت - حزم العلاقات ، فتناغم بين مكونات الحقل الدلالي للماء ؛ فتوازي بين الطوفان والمطر ، والشراع والموج ، ورحم المياه وعذرة الشجر ، وبرك الدموع وجثة المطر ، وشجر الأعماق والجرس النائم في الخمار ، ومغاور الكبريت وأعماق البحار . وتوازن - بعد ذلك - بين تعارضات المد / الجذر ، والداخل / الخارج ، والغيباب / الحضور ، والسكون / الهياج ، وتعارضات السفر / الإياب ، والموت / الحياة ، والجذب / الخصب ، والقبول / الرفض .

ودخلت في طقس الخليفة في
رحم المياه وغدرة الشجر
فرأيت أشجارا تراودني
ورأيت بين عصونها غرفا
وأصرة وكوى تعاندني ،
ورأيت أطفالا قرأت لها
رمل ، قرأت لهم
سور الغمام وآية الحجر
ورأيت كيف يسافرون معي
ورأيت كيف تُضيء خلفهم
بركة الذموع وجثة المطر . (ص ٤٥٧)

- أعيش بين الغيم والشرار . (٣٦٦)
- عيناى من عشب ومن حريق . (ص ٣٦٤)
- أعبر في كتابي
في موكب الصاعقة المضيئة
- في موكب الصاعقة الخضراء . (ص ٣٦٨)
- وفي خطاى العشب والصاعقة . (ص ٣٧٣)

وعندما يتجاوز فينيق (النار) وأدونيس (الماء) في مهيبار - على هذا النحو - يصبح تجاورها بداية المائلة التي تدنو بها إلى حال من الاتحاد ، يشعل معه مهيبار « نار الجرح » (ص ٣٥٩) ، ويموت موتها المعاد بين الماء والنار :

سلاما أيتها الجنة العائمة يا حيائي . واحترق يا جسدي أيها
الرؤيا . (ص ٣٧٣)

لينبعث بعثها المعاد - أيضا :

غدا غدا في النار والربع
تعرف أنى قاتل القطيع

تعرف أنى حاضن البذور . (ص ٣٧٣)

فإننا نرى فيه أدونيس أكثر مما نرى تموز ، قاية مهيبار هي الحجر (النار) الذي يذكر بأورفيوس ، ذلك العاشق الذي يتدحرج حجرا . والماء الذي يشتعل حول مهيبار « جذرانا من اللهب » يقود إلى نار الفينيقي التي تنسرب في « سور الغمام وآية الحجر » فتسطع مع الأطفال (المستقبل) وتضيء خلفهم . وعندما يموت مهيبار ، لينبعث من جديد . فلا يبقى له :

في روعة الصباح
إلا دم لحي

يمحى مع السماء (ص ٤٩١)

فإنه يظل أدونيس أكثر منه تموز . وحتى عندما يزدوج بالمسيح ، أو يتحد معه ، في فعل التضحية فإن جراح عروقه (الرجيمة) تظل تقودنا إلى العنصر الناري فيه . فتصل بين الحضور الأدونيسي الذي لا تفارق ماءه نار الفينيقي .

ولهذا كله يظل مهيبار - في جانب منه - مزدوجا ، يتأثل فيه عنصر الماء مع عنصر النار ، ويتجاوز فيه أدونيس (الإله - الابن) مع فينيق (الإله - الأب) . ويتبع عن هذا التجاور والتأثل تجل جديد من تجليات مهيبار ، أعني تجليا يجاور بين عنصرى الماء والنار ، ليصل بينهما وبين بقية العناصر ، فيبدو مهيبار أقرب إلى إله من آلهة أساطير الخلق :

ياخذ من عينة

للألة ، من آخر الأيام والرياح

شرارة ، ياخذ من يدي

من جزر الأمطار

جثة ويخلق الصباح . (ص ٣٤٨)

ولكن يظل الماء والنار عنصرين فاعلين في قناع مهيبار ، لهما حضورهما اللافت الذي يصل بين حضور فينيق وأدونيس ، فيصبح هذا الحضور صغيرة من الماء والنار ، لا تفارق مهيبار :

○ أنا التائه الذي يتقدم سيفا ونارا . (ص ٤٢٠)

○ وأمس دخلت في طقس الموج وكان الماء لحي . (ص ٣٥٧)

إن ارتباط الماء والنار - على هذا النحو - هو ارتباط بين عنصرين فاعلين . ولكن بمجرد أن يتأثل هذان العنصران الفاعلان أو يتجاوزا فإنهما يتعتان عنصرا ثالثا له فاعليته الخاصة - وإن ظل منفصلا بهما في هذا السياق - وأعني بهذا العنصر الأرض - التراب .

ويتحول مهيبار - في هذا السياق - كالماء إلى عنصر إخصاب كوني . يقتحم الأرض فيطهرها إذ ينقي دنسها . ويطلقها إذ تردها فيها عطايه الخصبة . وبقدر ما يرتبط مهيبار - في هذا السياق - بالذكر ، ترتبط الأرض بالأنوثة . فتتحول إلى الأم - الرحم الذي يعود إليه الابن ليغيب فيه كي يبعث منه ثانية . وتأخذ الأرض أشكالا أخرى مغايرة ، زوجة أو بغيا . لكنها تظل الأنثى التي يتجدد بها الذكر . والأنثى التي تتجدد بتجدده .

لكن التعارض بين ذكرورة مهيبار وأنوثة الأرض ليس تعارضا ثابتا أو مطلقا ، ذلك لأن مهيبار - في غير حالة - يجمع عنصرى الذكرورة والأنوثة في داخله . وعندئذ يكون بعضه أقرب إلى الأنثى . خصوصا عندما يتحد هذا البعض بالأرض ، أو « يلبس جلد الأرض » فيعاني - مثلها - من تقلب حالات الخصب والجذب . ويكون بعضه الآخر أقرب إلى الذكرورة ، عندما يتحد هذا البعض بالنار التي تستصني - والتي تبدو - في بعض جوانبها - أقرب إلى عنصر الذكرورة الذي يقتحم الأشياء مخصبا لها . إن هذا الازدواج ، في طبيعة مهيبار ، يجعله قادرا على التولد الذاتي ، مثل الفينيقي ، ذلك لأن تفاعل عناصر الخلق يمكن

أن يتم في داخله . كما أن هذا الازدواج نفسه يجعل مهيأ قادراً على التولد في غيره ، وبواسطة غيره ، عندما تتصل بعض عناصر الخلق من داخله ببعض عناصر الخلق من خارجه ، مثل أدونيس .

وفي هذا السياق يمكن أن نفسر صلة مهيأ بالرياح . ذلك لأن الرياح عنصر متحرك . يصل بين العناصر . ويساعد في التلاقح بين النباتات . فيساعد في دورة الجذب والخصب . ولذلك توجع الرياح النار . وتبيح سطح الأرض فتثير غبار الطلع . وتحرك الماء وتحرك معه . فتساهم في اتصال الماء بالأرض . واتصال الأرض بالسماء . واتصال المذكورة بالأنوثة . ويرتبط مهيأ . بالريح . يحيا « في ملكوت الريح » (ص ٣٣٢) . ويعيش « في ذاكرة الهواء » (٣٥٥) . ويمشي « وله قامة الريح » (٣٣٠) . ويربط أفراسه « بجبال الرياح » (٣٨٣) . ويصرخ كي تتوالد في صوته « الرياح المضيفة » . والرياح التي تخرج « بالسماء الغبار » (٤٢٠) . كي تتخلق في حركته « موجة الريح » (ص ٤٥٨) . و« رياح المطر » (٤٠٨) .

وعندما تصل الرياح بين العناصر - على هذا النحو - فإنها تصل بين عنصرى المذكورة والأنوثة . ودورتي الحياة والموت . فتساهم في إنهاء دورة الجذب وبدء دورة الخصب . فترتبط بحركة الأمواج المندفعة إلى حضن الأرض . وبحركة الأشعة المرتحلة من الشواطيء . والراجعة إليها . وسقوط الماء الهابط من السماء والمندفع إلى الأرض . والشرر الذي يقتحم الأشياء . والصاعقة التي تصل بين الماء والنار وتصل بين السماء والأرض . أما عندما تسكن الريح وتهمد فليس ثمة سوى السكون والهمود والموت . انطفاء النار . وسكون الماء . وموت الأرض .

وبقدر ما تصل الرياح بين دورتي الحياة والموت . تصل بين عنصرى المذكورة والأنوثة داخل مهيأ وخارجه . إن علاقتها بالأرض - في جانب منها - أشبه بعلاقة الذكر الذي يحرك الأنثى . ولذلك تحمل الريح « غبار الطلع » رمز الخصوبة . لتتحول به مواطن الجذب إلى خصب . وعندما يرتبط جانبها المذكورة - في مهيأ - بالريح . يرتبط بغبار الطلع . وذرات المطر . وشرر الصاعقة . ولذلك يهبط مهيأ إلى حضن الأرض - الأم . « مازجا بالسماء الغبارا » . ويمشي بين أعضائها ويخلق الغبار . أو :

يسير في خف من الغبار . (ص ٣٩٣)

وعندما يحمل مهيأ - في حركته - « حكمة الغبار » (ص ٤٩٢) فإنه يحمل « كتاب الغبار » (ص ٣٥٩) و« كتاب الأسرار » . ذلك الكتاب الذي ينطوي على المعرفة ويشر بالفعل . فتكشف صفحاته عن أسرار الخلق ، وتمهد للفعل الذي يراقص التراب كي يتشاءب (ص ٣٢٩) والنسمة الخالقة التي تقصر الحجر على الحب « على الرقص والحب » . (ص ٥١٨) .

ويعكس التعارض بين الجانب الذكرى في مهيأ وأنوثة الأرض تعارضا آخر - على مستوى العناصر - بين قطب الماء والنار ممتزجين ، من ناحية ، وقطب الأرض من ناحية أخرى . إنها قطبان متباعدان - في هذا الجانب - تباعد الذكر والأنثى . ولأن مهيأ يجمع بينهما في داخله فإنه يصل بينهما في حركته الخارجية بينهما . ولذلك تخرج النار والماء في مهيأ . ليهبط من أعلى إلى أسفل . كالرعد مقتزنا بالصاعقة . أو كشعاع الشمس . مفتحا الأرض كالرمح . ليصل بين المتعارضين فيصل بين نقيضيه - الذكر والأنثى - ويتم التجدد .

وعند هذا المستوى نلمح حركة تداخل كوني بين عناصر فاعلة وعناصر منفعة . وتبدأ حركة مهيأ من القطب الأعلى ، متجليا - أول ما يتجلى - في « رمح » لا تخفى رمزية المذكورة فيه :

○ هو ذا يأتي كرمح وثني

...

هو ذا يلبس عرى الحجر

...

هو ذا يحتضن الأرض الخفيفة (ص ٣٣١)

○ من أنت ؟

رمح تائه

رب يعيش بلا صلاة (٤٩٧)

ويتجلى مهيأ - ثاني ما يتجلى - في شمس ذكرية :

وأنا شمس نجيلة

نحمتها غيرت الأرض رباها

والتقى التائه بالدرب الطويلة . (ص ٣٧٤)

ويتجلى مهيأ - ثالث ما يتجلى - زوجا للصاعقة التي تغير الأشياء :

أيتها الصاعقة الخضراء

يا زوجتي في الشمس والجنون

الصخرة انهارت على الجفون

فغبرى خريطة الأشياء . (ص ٤١٦)

ولكن الصاعقة (الأنثى) لا تستطيع تغيير الأشياء منفصلة عن الذكر . إن امتزاجها به وامتزاجه بها يحول كليهما إلى رمح جديد للذكورة . يقتحم الأرض الأنثى :

« تلك هي دروبنا - نتزوج الصاعقة . نغسل عفونة الأرض ونغسلها بصراخ الأشياء الجديدة » (٥١٧)

وإذا كانت الصاعقة الأنثى لا تغير شيئا إلا بانحادها بالذكر . فإن الرعد تجل آخر من تجليات مهيأ المرتبطة بذكورة الخصب :

« ثمة حاجة لأن أعبر كالرعد بين الشفاه الحزينة كالقش . بين الحجر والحريف . بين المسام والبشرة . وبين الفخذ والفخذ » (ص ٤٣٥)

ولكن مهيار الرعد - في هذا السياق - يتجاوب مع سياقات أخرى ، ترتبط بالموروث الشعبي العربي ، حيث يحتل الرعد أهمية خاصة في المعتقدات الشعبية^(٤٠) ، ويرتبط (في مرويّات يعزى بعضها إلى علي ابن أبي طالب) بالبرق الذي يقال إنه «مخاريق الملائكة» . و«المخراق» صورة أخرى من الرمح ، تفقدنا - مرة أخرى - إلى الذكورة التي يرتبط بها مهيار في علاقته بالأرض ، وهي الذكورة التي تستحضرها شعائر أشبه بشعائر الاستسقاء :

- «وأين أنت بارعد يا رسول الطوفان؟ التحم التحم حرماننا . نساؤنا ينتظرنك خلف سياج الحلم . في الغرف ينتظرنك و فوق العشب . الجنس يلفح جلودهن ولا حيب غيرك .» (ص ٥٢٨) .

وتكتسب «المغاوير» و «الكهوف» - في هذا السياق - دلالة تقترن بالرحم الذي يقترن - بدوره - بماء الخلق والتحول^(٤١) . إن علاقة مهيار بالأرض تستعيد - في جانب منها - العلاقة المتوترة بين الابن والأم :

لَيْتَها الأم التي تسخر
من حي ومقني
أنت في سبعة أيام خلقت (ص ٣٧٦)

فتستعيد من ثم - العلاقة المتوترة بين الإله الأب والإله الابن - حيث يدمر الابن الأب . عندما يسلبه نار المعرفة (بروميثيوس) ويستعيد سيطرته على الأم (أوديب) . وعندئذ تبدو حركة مهيار - صوب أعماق الأرض - حركة تسعى إلى «اقتحام الحرمات» :

إن لي موعداً مع الكاهنات
في سرير الإله القديم (ص ٣٣٧)

وتقترن هذه الحركة بالشرد «في مغاور الكبريت» . فلا تهدف إلا إلى معانقة الشرار ومفاجأة الأسرار . (ص ٣٩٤) وعندما يقترن الجنون بالضياع «في كهوف العذاب العتيق» (ص ٤٢٦) يقترن الحب بالمعصية . والتمرد بالمعرفة . فينتهي التحول بعبور «الطريق» الذي يتجاوز «المفاضة» ويقضي على «الإله القديم» لتخلص المعرفة للإله الجديد . ويتحرر فيه الفعل .

ويتصافر الماء والنار - في هذه العلاقة - ليؤكد كلاهما - في مستوى ثان - تطهر الأرض - الأم - وتحررها من الجذب . والأرض - الأم - في هذا السياق - أنثى تعاني الجذب قبل اتصافها بالابن . ولكن جذبها لا يعنى العقم . بل تعطل دورة الخصب التي لا تتحقق إلا بشوق الأرض إلى الطوفان . كأنها من درن تغتسل - فيما يقول أبو العلاء المعري - وبشوقها إلى النار . حيث تولد من جديد . ومهيار ينطوى على هذين العنصرين معاً . أما النار فهي طهارة الأرض :

فاستسلمي للرعب والفجعة
يا أرضنا يا زوجة الإله والطفاة
واستسلمي للنار (ص ٣٣٧)



إذ بالنار التي تدمر وتخلق . وتظهر وتختبئ ، تختفي الأرض « يابسة الأخشاء والضرع » (٣٩٨) لتحل محلها أرض أخرى « سرير وزوجة » (ص ٣٦٣) ، وأم لا تسخر من ابنها . فيتقن الجذب ، وتتشكل عتبة المستقبل وكأنها الإله الفتى الخارج من رحم الماء . وتلك هي عتبة المستقبل :

« أسمر طالع من البحر . ملئ بغبطة الفهد . يعلم الرقص . يمنح أسماء جديدة وتحت جفونه يتحفز نسر المستقبل . أسمر طالع من البحر لا تغويه أعياد الجثث ، ملئ بالعالم ملئ برياح تكنس الوباء . والنسمة الخالقة في رياحه تقهر الحجر على الحب . » (ص ٥١٧ - ٥١٨)

١ - ٣

إن مهيار - على هذا النحو - قناع يتحرك باعثة أسطورة الولادة الجديدة . ولذلك ترتبط عناصره التكوينية بالعناصر الأربعة للكون . ويؤدي دوراً داخل شعيرة يراد بها نقي الجذب وبعث الخصب . لكن الأسطورة - هنا - تظل مرتبطة بواقع محدد . ومهما تباعدت عنه ، وأوغلت في الرمزية . فإنها عائدة إليه . لأنها متولدة عنه . إن الحركة بين الحياة والموت . والخصب والجذب - في عالم الأسطورة - ليست سوى موازنة رمزية لحركة مقابلة في الواقع . والفارق بين الحركتين هو الفارق بين الأصل الذي يتحول عبر وسيط - هو القناع - إلى عالم خيالي . هذا القناع الوسيط - بدوره - يوازي الواقع . ولكن من منظور محدد ومجال محدد . أعني منظور الصوت الذي ينطق من داخله . والمجال الدلالي الذي تتحرك فيه المكونات الذاتية للقناع . وبديهي - والأمر كذلك - ألا يتطابق العالم الخيالي مع الواقع الذي يتولد عنه . وبديهي أن تستقل دلالات العالم الخيالي عن أصله . وبديهي ألا يتطابق صوت القناع مع الصوت الحقيقي للشاعر الذي ينطق من خلاله .

ولكن العناصر المكونة للقناع تتحول - في علاقاتها - إلى دوال تفضي إلى مدلولات ، تترايط - فيما بينها - لتشير إلى عالم يسوده الجذب . وتنقصه القدرة على الخلق . ويموت فيه الإنسان . ويختنق فيه الإبداع . و « حذاء الشرطي » - فيه - أجمل من « وجه الشاعر » (ص ٤٤٦) . وينحدر كل شيء - في هذا العالم - صوب النقص والعقم والانحدار . « لا همس في بردي والفراش . لا لقاح . لا عمل . السلالة عاقر في بلادى وخرساء والتاريخ يحمل بقاياها إلى أرض أخرى . » (ص ٥١٤) . ويوازي موت الطبيعة - في هذا العالم - موت التاريخ . ويوازي موت التاريخ - بدوره - الصبر والقبول والذل . « هو ذا شعب يفرش وجهه للسناك . هي ذى بلاد أجبن من ريشة وأذل من عتبة . » (ص ٥٢٦) . ويتجاوب - في هذا العالم - « الركوع في حضرة الأمير مع عبادة « الكتب الدليلة في القبة الصفراء » (ص ٤٤٠) .

إن قبول هذا العالم قبول للموت . ولا سبيل إلى الحياة فيه إلا بموته هو . ولكن لأن هذا العالم ينطوي على نقيضه فلا سبيل إلى موته إلا

بانبعث نقيضه ؛ أي انبعث الخصب الذي ينفي الجذب ، والحياة التي تقهر الموت . والحركة التي تنفي السكون ، والبرد الذي يبدد الصب والقبول . هكذا يمكن أن تتجاوز العالم بالعالم ، كما يمكن أن يتجاوز العالم نفسه بنفسه . عندما يتجاوز بحياته الكامنة موته الظاهر ؛ مثل الطبيعة ، عندما تنفي عناصر الخصب فيها عوامل الجذب ، وعندما يتحول كل موت فيها إلى بداية حياة متجددة . وفي داخل هذا الإطار لا يصبح الجذب موتاً مطلقاً ، أو يصبح الموت جذباً مطلقاً ، بل يصبح كلاهما حالة ؛ عرضاً ؛ جزءاً من دورة ؛ مفرقاً من مفارق الفصول . وقتاً بين الرماد والورد ، ينطق في كل شيء ويبدأ فيه كل شيء .

وليس هناك أكثر من « أسطورة الولادة الجديدة » تجسيدا لهذا الوضع الرمادي . إن الأسطورة تقتنص هذا الوضع وتجسده ؛ تبدأ من قطرة الدم لتنتهي مع الشقائق ، وتنبثق من الرماد لتستقر في الورد . ولكن هذه الأسطورة تدرّ الحركة بين الجذب والخصب إلى إله ؛ تيمته مع الجذب وتبعته مع الخصب ؛ فتزد تحولات الطبيعة إلى تحولاته . وعندما يصاغ هذا الإله من عناصر الطبيعة فذلك لكي ترتد حركة العناصر نفسها إلى حركته الذاتية . ومهيار هو هذا الإله الذي نحل فيه آلهة الأساطير ؛ والذي تتجاوز به الطبيعة نفسها . أو يتحول به نقيض العالم إلى نقيضه الآخر .

ولا يحتل مهيار هذه المرتبة إلا لأنه شاعر ، ولأن الشعر أسطورة . إن الشاعر يعرف أن يغير الفصول ، والشاعر يعرف أن يكلم الأشياء . كلماته رياح تهب الحياة . وغناؤه شرار . وهو يبحث « عما يعطي للكامة عضوا جنسيا » (ص ٤٦٤) و « يكتب الزمن الآتي على شفثيه » . (ص ٣٩٧) يدمر العالم ويخلقه في لغته ؛ ينفي النقيض بالنقيض :

يتكر الإنسان والسما

بغير اللحم والصداء والتلون

كأنه يدخل من جديد

في سفر النشأة والتكوين . (المجلد الثاني ص ٤٥٢)

ولذلك فالشعر الأسطورة قادر على تغيير العالم ، ونفي الموت والجذب والعقم ، بشرط أن يحل الشاعر محل آلهة الأساطير القديمة .

وتن - فيما تقول لنا « أغاني مهيار » - نعيش في « مفارق الفصول » (ص ٥١٤) ؛ نعيش « وحدنا في المفارق ننظر » (ص ٥٢٦) ؛ أي نعيش في « عصر يتفتت كالرمل ويتلاحم كالنوتياء » . (ص ٣٥٦) ؛ باختصار نعيش في وقت ولادة الأسطورة . ولكي تولد الأسطورة ، ولكي تتحقق ، ويتحول الرماد إلى هب في داخلنا ، والجراح إلى ورود في عالمنا ، لابد من إله أسطوري جديد ، يبدأ سفر الخلق والتكوين ، ويمكن العالم من أن تتجاوز نفسه ، ويمكننا من أن نتجاوز العالم .

ومهيار الشاعر هو هذا الإله . علامته الرقص ، وشارته التدمير ولذلك تهيج كلماته الضباع فينا ، وتزرع الفتنة ، وترضعنا الحمى ؛ لتدفعنا إلى أن نسير بلا دليل ، باحثين عن شكل يليق بحضارتنا . وليس

حساملا أغنيته - صليبه فجرا على كتفيه ، رؤيا على قسماته . وعندما يدخل الأتباع عالم الرؤيا يشتركون مع قديسهم - على مستوى الحلم - في أداء أسطورة مهيار الإله . وعندئذ يتجاوب الصوت الإلهي والصوت الإنساني في القناع ، ويتجاوب الشاعر - الممثل المستور - مع المتلقين المؤدين في نفس الوقت . وتنسرب النعمة الأساسية في الأسطورة ، لتصل بين الخلق والتدمير في صيرورة دائمة ؛ فلا يصبح لهذه النعمة سوى رجع واحد . هو : الرفض .

والرفض - في هذا السياق - رفض مطلق ؛ نقيض دائم لكل سكون ، ونفي دائم لثبات أية حالة من حالات الخلق ، وعداء مطلق لكل نظام يتحول إلى «دوجما» ، وتدمير لكل عقيدة تنخرها عوامل التقدم . إنه رفض لا يهدف إلا إلى الصيرورة المطلقة ، والتخلي الدائم من التدمير الدائم . وليس ثمة قبول - في هذا الرفض - لأي شيء سوى أقانيم ثلاثة هي : «التحول» و «السفر» و «البحث» . ولتذكر أن البحث وعاء مهيار («آه ، أيها البحث يا وعائي» [ص ٤٦٥]) وهو وعاء لا يستبقى أي شيء سوى حركة النفي ؛ تماما مثل السفر الذي هو بداية ونهاية ، وحركة دائرية ، الطريق نفسه - فيها - هو زمن الوصول الذي يتجاوز الزمن المتعين . أما «التحول» فهو صيرورة من يربط نفسه بشلال لا جذر له ولا نهاية . هذه الأقانيم الثلاثة هي ثالوث مهيار الذي يدفعه إلى أن يوجد وإلى أن يعمل :

لا يملك ، بل يكون

في طقس التحول

طقس ما لا يتأسس

طقس ما يتناقض وينقض

طقس الرثة والحاسة (ص ١٣٧ كتاب القصائد الخمس)

وتتجاوب بشارة مهيار (القناع) - عند هذا المستوى - مع بشارة أدونيس (الشاعر) . إن «رؤيا» مهيار الدمشقي تعكس - مها تعقدت علاقاتها الرمزية - «رؤية» أدونيس (على أحمد سعيد) . وعندما يكتب أدونيس «دفترًا لأحلام البقطة» فإنه يردد دوال مهمة في قناع مهيار ، خصوصا عندما يقول :

«أخلق حالة الرعب . أشيع القدرة على الرفض وأجعلها قدرة بلا حدود . أبتكر مواقع هجوم وأشكال هجوم ، بلا نهاية . أمارس عنف الرعد والصاعقة والسيل . أدخل هذا كله في نظام ؛ وأبقى هذا النظام في حركة دائمة ، في تغير دائم ... أنسى كل شيء لكي أظل محتفظا بالقدرة على الحلم . أهدم لكي أظل قادرا على البناء . فأنا أعرف أن الهيام بالهدم ، هو علامة الهيام بالإبداع .»^(١٢) إن هذا الهيام بالهدم هو هيام مهيار الدمشقي ، وهو الهيام الذي يجعل من التأبين صيغة لمهيار الذي يحو ويتنظر من يحوه ، ولست في حاجة إلى أن أصل ما بين عنف الرعد والصاعقة والسيل والعناصر الكونية لقناع مهيار .

مهما أن يحدد مهيار هذا الشكل ، فالأهم - عنده - أن ندخل عبّادا في سفر رفضه ، فنصبح آلهة في سفر تكوينه . ولهذا نقول لنا بشارت

نموت إن لم نخلق الآلهة

نموت إن لم نقتل الآلهة

(ص ٤٧٠)

وبين الخلق والقتل يتولد قناع مهيار ، فتدمر فينا - كقراء - أبنية الوعي لتتولد أبنية أخرى ، فنصبح مشاركين - بمعنى أو بآخر - في طقس الأداء لأسطورة مهيار . ويظل القناع - في هذا الطقس - حاضرا ؛ يفرض حضوره حالة من التوتر - في مستويات التلقي - تشيع القدرة على الرفض ، لتجعلها قدرة بلا حدود ، وتذكر - بسحر الأسطورة - أن ليس لنا اختيار سوى جحيم الرفض ، خصوصا حين تكون الأرض مقصلة خرساء .

وعندما نصل إلى مثل هذا الوعي ندرك أن بشارة مهيار - القناع - ليست سوى بشارة أدونيس - الشاعر . ذلك لأن مهيار الإله ، أو القديس البربري ، يحمل جبهة صانعه - أدونيس - ويلبس شفته :

ذاك مهيار قديسك البربري

يا بلاد الرؤى والحنين

حامل جبهتي لأبس شفتي

ضد هذا الزمان الصغير على التائبين .

(ص ٣٥٢)

إن الإله الأسطوري يتحول - عند هذا المستوى - ليصبح صوتا إنسانيا ، ولكن لا يفصل بين الصوت الإنساني والصوت الإلهي إلا الوسائط التي تخترقها موجات الصوت ، صاعدة أو هابطة بين سماوات الإله وعوالم الإنسان . وعندما يتحول الصوت الإلهي - في القناع - ليصبح صوتا إنسانيا ، فإنه يصبح أقرب إلى صوت القديس صاحب البشارة . ولكن هذا القديس يظل «بربريا» ؛ لأن بشارته بشارة من نوع مختلف ، لا تشبه بشارة القديسين الذين نعرفهم . إنها بشارة لا تدعو إلى نظام أو عقيدة ، بل تبشر بهدم كل الأنظمة والمعتقدات ، والدخول في متاهة الرفض الذي لا يقترن إلا بمبدأ الصيرورة المطلقة للخلق والتدمير .

وأتباع مهيار ، ذلك القديس البربري ، في هذا المستوى ، هم أولئك التائبون الحيارى ، الذين يبحثون قبل الطريق ، ويولدون قبل النداء . إنهم - مثل قديسهم - يعانون الوحدة والضيق صارخين - في نوحدهم - «أيها الرفض اكتشفنا» . (ص ٤٧٢) وعندما يكتشفهم الرفض يكتشفهم مهيار ، فيعرفهم ويعرفونه ، ويتقدم باسمهم :

ساحرا آخذًا كالخريق . (ص ٤٧٥)

ويكتب لهم - في الرياح العنيدة - أغنية كالرمح :

تخترق الأشجار والحجار والسماء

لينة كالماء

جامحة مذهولة كالفتح . (ص ٣٦١)

وتهدم ما بنى . سعيا وراء هذا البعيد الذى يظل بعيدا . ولن يتساءل أدونيس - فى ثنايا ذلك كله - عن الكينونة أو عدم الكينونة . كما تساءل هاملت (أكون أو لا أكون) ، وإنما يتساءل عن الفوضى أو النظام . عن الثابت أو المتحول :

استبصر وأتساءل : أيهما الأفضل أن تتمنّج أو أن تنفوضى ؟
ذلك أن فرضاى قطار للحواس . مراكب للأعضاء
ذلك أنها وسائل للعضلات وأراجيح
ذلك أنها شرفات
ذلك أنها معاول وثقوب فى إسمنت الحصار
ذلك أنها وعدا ما .

(كتاب القصائد الخمس ص ١٤٠)

هكذا يخطط أدونيس (الشاعر) ومهيار (القناع) وجودا يجعل الوجود حولها غريبا . أما مهيار فإنه يمحو وجود الآخرين فى لحظة الحضور التى لا تتم إلا بالغبية عن الخلق . ويتعرف على العالم من خلال نفيه . ويحقق فعله من خلال الحلم . أما الآخرون . الناس . فهم الجذب : انتفاء الفعل : سماء لا تنضج تحتها السنايل : بشر يتكسد تحت لسانهم الرماد «وبناة الممالك يسرجونهم ويعرضونهم لعبا فى الساحات وأرائك وأعلاما» (ص ٥١٤) . ويقدر ما يحاول مهيار - من خلال نوح الجديد - أن يعيد اتصاله بالآخرين . أو يؤكد ارتباطه بترابهم : فإنه يتباعد عنهم . «لاشئ يجمع بيتنا وكل شئ يفصلنا» [ص ٤٣٧]

وحينا يصل مهيار إلى هذا الحال : يصل إلى أقصى درجة من درجات الاغتراب والتوحد . لقد نفي وجود الآخرين ولم يثبت سوى وجوده . «أنتم وسخ على زجاج نوافذى ، ويجب أن أمحوكم . أنا الصباح الآتى والخريطة التى ترسم نفسها» [ص ٤٣٨] . ومادام يخلق وجوده بنفى وجود الآخرين فلا مفر أمامه من أن يخلق نوعه بدءا من نفسه . فيتحرك نوعه الفريد متوحدا . كعنقاء مغرب . أو كخريطة ترسم نفسها . لا أسلاف له وفى خطواته جذوره . وعندئذ يترك الوطن الملبى بالسواد . حيث لا مكان للشمس أو الريح . وحيث لا وجود إلا للقراصنة ، ليسكن فى فى القلب :

«حيث يبدأ القراصنة يأكل الناس بعضهم وتنتهى الكلمة .
وحيث يبدأ القراصنة أحمل كفى وأمضى - أسكن فى فى
القلب وأنسج بحرير للقصائد سماء جديدة .» (ص ٥١٨)

هذه «السماء الجديدة» هى سماء «إنسان الداخل» (ص ٤٠٦) . سماء المتوحد فى أصداف الحلم . الذى يحفر مقبرته تحت وجهه كالصدفة . المتوحد الذى يبحر فى عينيه ليرى كل شئ : والسماء التى يمحو تحتها المتوحد آثار الآخرين فى داخله . «أغسل داخلى وأبقية فارغا ونظيفا .
هكذا تحت نفسى أحيا» [ص ٣٥٦] . وهى السماء التى ستظهر - تحتها - «أندلس الأعماق» . التى سيتم - تحتها - اكتشاف «قارة الأعماق» :

أنت ملاك ولا ترى إلا ما تحت الجلد
هذا هو الشبه الوحيد بينك وبين الملاك

وعندما نقرأ فى نفس الدفتر - «أشعر أن قوتى الوحيدة هى فى أن أطرح الأسئلة باستمرار . وأريد أن أثقب كل شئ بأسئلتي : الجحيم والجنة . الأرض والسماء . لذلك لا مكان لى فى العالم الذى توقف وانتهى : عالم الأجوبة . إن مكاني فى العالم الذى يحرض ويقلق . ويكشف عن الأعماق والأعالي : عالم الأسئلة .» (زمن الشعر ص ٢١٦) فإننا نسترجع حلم «التخبطى» عند مهيار . وتوقفه فى أن يجعل العالم «غامضا . ساحرا . متغيرا . خطرا» (ص ٤٨٦) . ونسترجع «البحث» الذى هو وعاء مهيار . و «الرفض» الذى يقترن بمبدأ الضرورة والسفر :

مسافر تركت وجهي على

رجاج قنديل

خريطتى أرض بلا خالق

والرفض إنجيل (ص ٤١٥)

وعندما يقترن الرفض بالضرورة - على هذا النحو - نواجه واحدا من أكثر الثوابت إجحاحا فى شعر أدونيس كله . وأعني نفي القاعدة لتصبح القاعدة هى القاعدة الوحيدة («أبطل القاعدة . وأقيم لكل لحظة قاعدة . هكذا أقرب ولا أخرج . أخرج ولا أعود .» [٢٧١/٢]) . إن هذا النفي المستمر هو حلم أدونيس (الشاعر) ومهيار (القناع) . وإذا كان الأول يظل معلقا فى العالم الذى يتحرك . فإن الثانى يحول الغد إلى ضريدة ويعدو يائسا وراءها .

قد نقول إن الرفض . بخد داته . عنصر هدم . ولكن أدونيس (الشاعر) يقول لنا : «ما من ثورة جذرية أو حضارة تأتى بدون أن يتقدمها الرفض ويمهد لها - كالرعد الذى يسبق المطر . فالرفض وحده . يتيح لنا . فى المأزق الحضارى الذى نعيشه . أن نأمل بالطوفان الذى يغسل ويحرف . وبالشمس التى تشرق على خطواته .» (زمن الشعر ص ٢٤٠ - ٢٤١) .

ولكن ما المستقبل الذى يسعى إليه هذا الرفض ؟ لقد افترن - عند مهيار - بالطوفان وبالنار . الطوفان الذى يغسل ويظهر . والنار التى تتقدم نحو المدينة . واللهب الوردى الذى يغنى الكل أو لاشئ . ولكن إذا أردنا تحديد هذا المستقبل . خارج الشعر . قلنا مع الشاعر الذى يتقمص القناع إن المستقبل . هو الحلم الذى يتم فيه تخطى الدولة . وفيم التاريخ . والطبقة . والثقافة إلى حياة «بلا طبقات ولا دولة . حيث تنتهى سيطرة الإنسان على الإنسان وتسود أخلاق الحرية والمسؤولية الشخصية بدلا من أخلاق السلطة والعتاب . ويصير الشعر عملا آخر والعمل شعرا آخر .» (زمن الشعر ص ١١٨)

ولن يجعل مستقبل - على هذا النحو - مهيار مرتبطا بأية أيديولوجية أو نظام . أو معتقد . على الأقل بالمعنى الذى نعرف به هذه الكلمات . إنه يظل مناقضا للنظام مدمرا للأيديولوجية . ولعله يبتعث من الأيديولوجية التى يحرقها أيديولوجية أخرى . أو يخلق من تدمير الأنظمة أنظمة جديدة . ولكنه سرعان ما يعود ليرفض ما خلق أو ابتعث .

هل تريد ، إذن ، أن تكشف قارة الأعماق ؟ اترك
لغيرك أن يكشف قارة الأعلى .

(المجلد الثاني ص ١٤٩)

وتحت هذه السماء يظل حضور مهيار طاغيا . لا ينتهي مع « أغاني
مهيار الدمشقي » بل يمتد ليقنحم كل دواوين أدونيس (الشاعر) .
ابتداء من « كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار » وانتهاء بـ
« كتاب القصائد الخمس » ، فيصبح مهيار - في مستوى - عنصراً
تكوينيا من عناصر الأقنعة أو القصائد التي لا تحمل اسمه . لكنها تظل
تحمل صفاته وعناصره ، ويصبح مهيار - في مستوى ثان - حضوراً
مستمراً . كاملاً . يسيطر على قصائد كاملة . في هذه الدواوين
اللاحقة ، فيشكل حالة فريدة في الشعر العربي المعاصر . (٤٣)

٣ - ٢

هكذا نرى مهيار - في المستوى الأول - داخلًا في تكوين
« الصقر » . حالاً في « تحولات الصقر » و « تحولات العاشق » . و
« الليل والنهار » . في « كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار
والليل » . إن « الصقر » - مثلاً - يتم اكتشاف « إنسان الداخل » .
ذلك الاكتشاف الذي بدأه مهيار . حتى يصل - في وله الصبوة
والإشراق - إلى « أندلس الأعماق » . (لاحظ التكرار الدلالي اللافت
بين مهيار « المعلن إنسان الداخل » و « عبد الرحمن الداخل » وعندما يهتف
الصقر - في تحولاته :

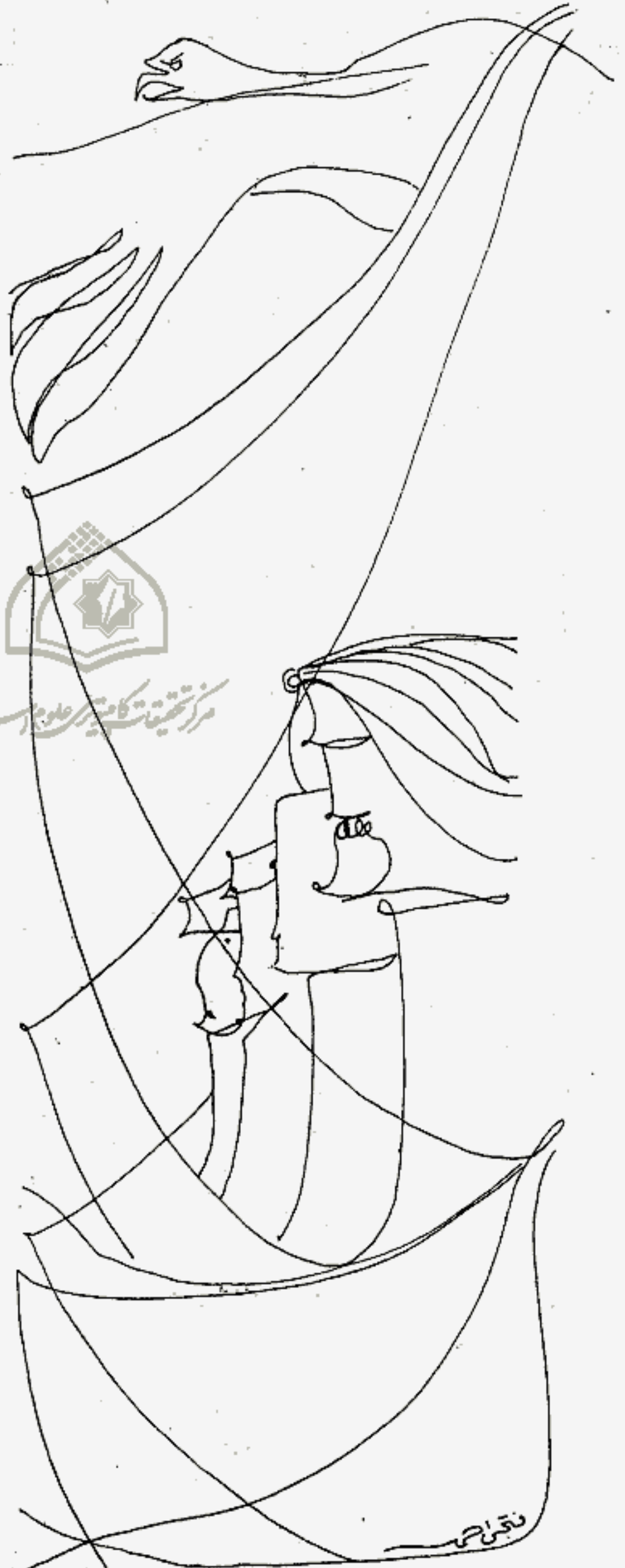
سأغني هناك
سيكون قناعي غريباً
بداءى طريقان وقوسان
رأسي نهر

ووجهي جزيرة . (٧٥/٢)

فإنه يستحضر صورة مهيار . وكأن هذا « القناع الغريب » الذي يتحدث
عنه الصقر - في تحولاته - له قوة استحضار سحرية في السياق . وبقدر
ما يحول هذا « القناع الغريب » ذراع الصقر إلى طريقين وقوسين ، فإنه
يحول « الرأس » من الصقر إلى نهر (وسيتكرر الرأس مع النهر ليصبحا
عنوان قصيدة كاملة) يرتبط - داخل السياقات الكلية للنص - بالسفر
والنار . والتحول والصيرورة . وعندئذ تستحضر صورة مهيار ، لتظل
فاعلة دون أن يذكر اسمه ، في سياق تحولات الصقر ، فتلعب دلالاتها
دوراً لافتاً في توجيه حركة التحول ، خصوصاً عندما تتحول « دمشق »
إلى أرض - أم ، ينبغي أن تحرق كي تتطهر بالنار .

ولذلك لا تلبث « الرأس » المتصلة بالنهر أن تبرز في سياقات
التحول - في قصيدة « أقاليم الليل والنهار » - فيختفي « الصقر » ليحل
محله مهيار ، ويصبح حضوره الضمني حضوراً مباشراً متعيناً :

رأس مهيار يرسب ، يظفر ، يطوف



تعبت وجهه الحروف

رأس مهيار يكبو ويعشق سحر الأفاصي . (٢٣٨/٢)

ولكن دلالات الماء وما ترتبط به من تخلق ، ومن سفر وتحول ، تظل دلالات فاعلة ، فتؤدي إلى انبعاث دلالات أخرى مرتبطة بها ، فتبرز «الرأس» - مرة أخرى - متصلة بالنار والضوء :

رأس مهيار نجم

كان الليالي

طرق حوله ونار

رأس مهيار يغلو

يضئ الأعلى .

(٢٥٨/٢)

فسترجع العناصر السماوية النارية المضيفة التي ارتبط بها مهيار - في سياقاته الأولى - لينفي الجذب ، والتي جعلت منه نقيضا للظلمة ، لكنها تجعل منه - في السياق الحالي - نقيضا للسكون وهاديا للسفر في طرقات النار ، التي تفضي - بدورها - إلى «نار الرفض» .

وإذا تركنا «كتاب التحولات» إلى «المسرح والمرايا» واجهنا مهيار - مرة أخرى - عنصرا من العناصر التي تكون «مدائن الغزالي» ، يلعب فيها - لبرهة - دور «الممثل المستور» ، ولكن هذا الممثل سرعان ما تكشف عنه - وتستحضره - النار التي تصل ما بينه وبين الفينيقي :

أى نار

أطفأت ، أى نار

أشعلت يا مهيار؟

(٤٦١/٢ - ٤٦٢)

فتصل بينه وبين الولادة الجديدة ، والموت الذي هو الوسيلة الوحيدة للحياة . وعندئذ تكتسب دلالة «الصحو» - في القصيدة - مغزاها ، فلا تنفصل عن جدلية التدمير والخلق . و :

يرتجف التاريخ كالطريدة

ينتفش التاريخ

وعندما يهتف الصوت المركزي - في قصيدة «مرآة الطريق وتاريخ الفصون» - قائلا :

الذين يسرون بين التحول والنار

كلهم رافقوني .

(٥١٤/٢)

ينبعث مهيار كما لو كانت لكلمتي «التحول والنار» قدرة سحرية على استدعائه . فيفرض حضوره على القصيدة كلها . ويصبح شاهدا على الماء الذي يصير :

من لفة ، نافورة الحريق .

(٥١٦/٢)

ويهبط مهيار - في الليل - محمولا على «قطيفة» تستحضر على الفور - في

السياق - «شقائق النعمان» :

حيث تصير النار

بحيرة ، ويولد العصفور .

(٥٢٥/٢)

ويتحول مهيار إلى :

جسر إلى الهبوط حتى السحر والشقاء

في الجسد الأرضي أو في جسد السماء

(٥٢٧/٢)

ليتحول وجهه - في النهاية - إلى

... برج الضوء في سفينة الغلام

والحلم في أجنحة الحمام والجمام .

(٥٣١/٢)

وإذا تركنا قصيدة «مرآة الطريق» إلى «وجه البحر» ظهر مهيار - مرة أخرى - يستحضره «الماء» مثلما استحضرت النار ، فنسمع في صوته قصيدة تجرح ليل القبر :

بالشمس أن نجى

في قدم الشمس ووجه البحر .

(٥٥٠/٢)

وإذا تركنا «المسرح والمرايا» إلى آخر أعمال أدونيس «كتاب القصائد الخمس» قابلنا مهيار ، في قصيدة «ثمود» حكما يقول :

الريح توافي سفنى

حين يكون البحر بعيدا . (كتاب القصائد ص ١٥)

فتتذكر - مرة أخرى - «انجى نحو البعيد والبعيد يبق» ، وتتجاذب «ثمود» - في الديوان الجديد - مع «بابل الحريق» في الديوان القديم . وإذا وصلنا إلى «الأوائل» قابلنا مهيار - في «أول الكيمياء» - مثلما قابلناه من قبل - «يتلبس وجه الفضاء» (كتاب القصائد ص ١٩٣) ، فتتذكر عنصره القديم الذي يمتد في الريح . وتستحضر الريح «أول العهد» لينصب مهيار نفسه - مرة أخرى - «خطاب هذا الزمان» (كتاب القصائد ١٩٤) فتتذكر في أغاني مهيار :

والرفض خطاب يعيش على

وجهى - يللمنى ويشعلنى .

(٤٥٨/١ - ٤٥٩)

وتستحضر الريح - ثانية - نار الذكرى ليبدأ «أول الحنين» فيحن مهيار «لنار قلتم الذاكرة» (كتاب القصائد ١٩٥) مثلما يحن سياق القصائد الأدونيسية إلى مبدأ التحول ، الذي يفرق القصائد ليجمعها ، في صيرورة لا يثبت فيها إلا مهيار - الشاعر - الإله - المخلص - الطقس ، الذي ينشئ فيه التقيض نقيضه . ويحترق - معه الماضي - دائما - من أجل المستقبل .

إن تجاذب النار والماء والريح - في هذا المستوى من قصائد أدونيس - تجاذب الحضور والتحول ، وتجاذب الصيرورة المستمرة لجدلية الخلق والتدمير . ولهذا يفرض مهيار نفسه - عنصرا تكوينيا ، كلما

وهو نَارٌ في الأرض والسماء ،
وهو الشمس المزروع
في رلة الحياة . (٣١٧/٢)

ولذلك لا تفتقر هاتان القصيدتان - «مهيّار وتيمور» و «الرأس والنهر» - جذرياً ، من حيث بنيتها العميقة ، عن بنية «أغاني مهيّار الدمشقي» ، حيث يصبح القناع أشبه بمركز الدائرة الذي ينطلق منه كل شيء في الحركة .

هكذا نواجه - في «مهيّار وتيمور» - السلطان الذي جرّ الشاعر الذي بعيد ناره - في «أغاني مهيّار» - إلى المقصلة ، لكن تيمور - هنا - ينزع المحاولة ويكررها ثلاثاً . ويبدأ الأداء - في القصيدة - بتيمور يسجن مهيّار ، ولكن قوة لا تموت كالشمس أو كالبحر ، تخرج مهيّار من سجنه . ويقتل السلطان مهيّار للمرة الأولى ، يقطع رأسه وجسده مثل أوزيريس ، ويلقى أجزائه في جب للأسود ، لكن الأسود لا تأكل الجسد الممزق ، بل يعود مهيّار - مثل أوزيريس - متجمعاً مرة أخرى . ويقدم ساحر تيمور نباتاً سحرياً ليقول مهيّار - للمرة الثانية - ولكن النبات يبعث حياة أقوى في مهيّار (تجليات أدونيس الإله) فيصنع تيمور تمثالاً مجوّفاً من النحاس ، بشكل ثور (والثور مرتبط بأسطورة تموز) يحشوه نفضاً ورصاصاً وكبريتاً وزرنيخاً ، ويدخل مهيّار في جوفه ، ويشعل فيه النار ، ويلتهب مهيّار وينصهر ويتحول كل شيء إلى رماد ، ولكن الرماد يتحرك ويخرج منه مهيّار ، تماماً مثلما يخرج الفينيق من النار . وتمتد النار المزدوجة - التي دمّرت مهيّار وخلقت - إلى المدينة ، فتدمرها لتبدأ ولادة الأرض والمدينة والناس .

ومهيّار دم وماء
والأرض مثل وجهه
تبدأ مثل صوته
والناس يولدون . (٣١٩/٢)

وتمتد هذه الدلالة التي تنتهي بها قصيدة «مهيّار وتيمور» لتصبح الدلالة المركزية في «الرأس والنهر» . ولكن حركة الأداء - هنا - أكثر تعقيداً وامتداداً . إن «الرأس» التي قرنت ما بين «الصقر» و «مهيّار» تعود - هنا - لتصبح المركز الأساسي الذي يدور حوله كل شيء . ولكنها تصبح أكثر تعقيداً من أية مرة سابقة . ذلك لأنها تمزج - في سياقها - بين دلالات رأس الحسين في الوعي الأسطوري للشعبة^(١١) ، وبين المسيح وتموز وأدونيس وأورفيوس والخضر معا . ولكن اسم مهيّار يظل الاسم الوحيد ، المقترن بهذا «الرأس» ، والاسم الوحيد البارز في النص .

وتبدأ «الرأس والنهر» بحرب يحتاج كل شيء ، فلا يسمع في موسيقى الموت والغضب سوى صوت أقرب إلى النبوءة . ثم تتحاور شخصيات متعددة ، وتؤدي أفعالا طقسية ، تدخل بنا - شيئاً فشيئاً - إلى لب الأسطورة ، ونسمع ابتهالات تدعو وردة الدماء إلى التفتح في جثة صبية محروقة في نهر الاشلاء ، فتستحضر الابتاهة رأس مهيّار من

ازدوجت النار مع الماء ، أو اتصل كلاهما بالريح في إحدى القصائد ، أو كلما تحول أي من هذه العناصر إلى دال يرتبط مدلوله بالتحول والسفر . ولكن النار والماء يظلان عنصرين فاعلين ، لها أهمية خاصة ، ويظل تضافهما الذي يفرض سطوته على الريح - في المستوى الثاني - علامة على «جحيم الرقص» الذي يحترق فيه مهيّار ، وعلامة على ولادته الجديدة التي تقتزن - دائماً - بنى الجذب ، في سياق السحر الخثيلي . والعلامة الأولى تفضي إلى التمرد السياسي على أنظمة السلطان . وفي هذا الجانب تبرز قصيدة «مهيّار وتيمور» لتصبح امتداداً موسعاً لإحدى الدلالات الجزئية التي تكررت في «أغاني مهيّار الدمشقي» . وتفضي العلامة الثانية إلى أسطورة الولادة الجديدة ، ولكنها تتحوّل - هنا - لتصبح محاولة انصهار بين «المفرد» المتوحد و «الجمع» المنظم . وفي هذا الجانب تبرز قصيدة «الرأس والنهر» لتصبح محاولة متميزة للإلغاء الهوة الهائلة بين مهيّار والآخرين . ولكن الإلغاء - هنا - يتم عن طريق ولادة الإله القديم الذي ينبعث من ضفيرة الماء والنار ، فيبعث السيل ليغرق كل شيء في المياه . وفي المياه - الرحم يتحد الخالق بالخلق ، رأس مهيّار الحي - أبداً - مع رموس الموتى ، فتسرب الحياة من المفرد إلى الجمع .

ونواجه - في هاتين القصيدتين - الأسطورة أداة ، أعنى نواجهما صحوية بشعائر طقسية . ولكن تصاغ الشعائر صياغة متميزة تحاول شاعة دلالة مركزية . ولذلك نسمع - في هاتين القصيدتين معا - صوات الأداء متعددة ، ونواجه في كل منها ما يمكن أن نسميه - على سبيل التقريب وليس التحديد - لدراما شعائرية . والصراع - في هذه الدراما - ليس صراع إرادة إنسانية ، أو رغبات بشرية ، بل صراع عناصر رامزة إلى الخصب وأخرى رامزة إلى الجذب . إنه صراع تجريدي إلى أقصى درجة ، بين قوى متعالية إلى أقصى حد ، لا يبرز فيه سوى الإله - الشاعر - مهيّار - الذي لا يمكن أن يموت . وحتى لو مات فإن موته ليس سوى بداية وعلامة على ولادة الحياة ، تلك التي يبثها مهيّار في مخلوقات الطبيعة - ومنها البشر - مثلما تبثّ الريح غبار الطلع . والتقيض الوحيد لمهيّار - في هذا الصراع - هو الجذب ، والموت . وعندما يأخذ الجذب صورة إنسانية ، فإن هذه الصورة تظل تجريداً خالصاً ، تتنق في الأبعاد الإنسانية المتعينة لتحل محلها الأبعاد الكونية المجردة لعناصر الجذب في الطبيعة . والبشر الذين يتحركون ، بين قطبي هذا الصراع ، لا فعالية لهم أو بهيم . إنهم مجرد كائنات تتأثر بصراع العناصر الكونية وتستجيب له فحسب ، تماماً مثلما تستجيب النباتات للقاح . وإذا أضفنا أن مهيّار - في ذاته - ينطوي على التقيضين ، وأن الحياة فيه تنق تقبضها الموت ، في دورة ذاتية تذكّر بالفينيق ، فإن الصراع - في هذه الدراما الشعائرية - صراع بين مهيّار ونفسه ، صراع بين تقاضيه . ولهذا يتنق التوتر من هذا الصراع ليصبح أشبه بتقلب الفصول . ولهذا - أيضاً - يشحب أي مقابل لمهيّار في الطبيعة ، فلا يبدو من هو أقوى منه . ولقد نطق الساحر بالحق - في «مهيّار وتيمور» - عندما قال للسلطان يا ناس :

كأنه من طينة
مجهولة الفروع والأصول - أنت نَارٌ في الأرض ،

٣ - ٣

لقد دمر مهيار تيمور - السلطان - ليستبق جوهر الخلق -
الشعر - فوق كل سلطان ، وفجر السيل الذي أمانت للعالم وأحياء ،
وأتحدث فيه عناصر الكون وتصارعت لتدمر الكون وتحلقه ، ذلك لأن
مهيار الشاعر هو الإله الخالق المتجدد الذي لا يموت ، والذي ينفي
الجذب ويبعث الخصب . ولماذا لا نقول - بعد ذلك كله - إن مهيار
هو الشاعر ، عندما يصبح الشاعر - بألف لام التعريف - قناعاً يرمز
لخلاص العالم على يدى الشاعر ، فقناع مهيار لا يتحدث - في حقيقة
الأمر - عن أسطورة الواقع بقدر ما يتحدث عن أسطورة الشعر عندما
يصبح الشعر خلاصاً للواقع ، وعندما يصبح الشاعر خالقاً يبدأ سفر
التكسوين ، وقديساً بربرياً لبلاد الرؤى .

وقد يرمى بعضنا مهيار (القناع) بالجنون . وقد يسخر بعضنا من
ألوهيته واتحاده بالعناصر . وقد يقول البعض إن وجود مهيار نقي للواقع ،
وتغريب للإنسان ، وإلغاء للفعل ، وتدمير للتاريخ . وقد يرى البعض
أن مهيار رمز ينطوى على عملية تعويض بالوهم ، حيث لا تواجه
الذات الواقع بالفعل ، بل تواجهه بالحلم ، مفترضة - كالبديهي - أن
أفعالها في الحلم كأفعالها في السحر ، تحدث تغييراً في المجال الخارجى .
ولكن أدونيس (الشاعر) يقول إن الحلم جنين الواقع وبذرة المستقبل ؛
وإن الشعر يقين ونظام للخلق ؛ وإن مهيار - بذلك - هو الشاعر -
الشاعر الخالق سارق النار وليس العتقاء المزيفة أو الشاعر الشعور - وإن
الشاعر الخالق «شمس تغير القناع والنهاية» ؛ (٢ / ٦٦٩) وإن مهيار
الشاعر هو ذلك المجنون السماوى الذى أتخلل الأرض وسمح لها أن
تسكن بين الكلمة والإشارة ؛ وإن رسالته تقول : بدأوا من هناك
فابتدئ من هنا ، مثلما تبدأ الفجيرة أو تولد الصاعقة ؛ وإنه ليس
للمجاعة غير الرعد المفاجئ ، وليس للسجون غير صاعقة العنف . أما
مهيار (القناع) فيقول :

ها أنا أتسلق أصعد فوق صباح بلادى
فوق أنقاضها وفراها
ها أنا أتخلص من ثقل الموت فيها
ها أنا أتغرب عنها
لأراها
فقدنا قد تصير بلادى . (١ / ٤٥٠)

الماء ، وتنهض «الرأس» ويسمع صوتها يخرج من الماء . ويستمر صوت
«الرأس» كاشفاً عن سرها وبشارتها . ويقدر ما يرتبط السر بخدلية الخلق
والتدمير تقترن البشارة بضرورة الرقص الباري :

باسم اللد الصديق

ويصاحب حديث «الرأس» أصوات لجوقة غير منظورة ، تؤدي شعيرة
توحد ما بين مهيار وأدونيس الإله ، بعد أن وحدت بينه وبين الفينيقي :

جسد مفروس في البرية

والنهر دم والموجة نور

جسد هدته الحرية

جسد تبنيه الحرية

فنعود - مرة أخرى - إلى جحيم الرقص . وينطلق صوت «الرأس»
يطوف ، كى يزلزل الحدود ، كى يعلم الطوفان . وعندما تنتشر بشارة
«الرأس» وتجد من يؤمن بسرها ، وتسلم إليه نفسها ، يقبل السيل ،
ويحتاج الجميع . وتغيب أمواجه كل شئ ليبدو الرأس - وحده - جارياً
على صفحة النهر كأنه جزء من الماء ، الذى وحد بين غرقاه . وعندئذ
يكتمل مهيار ، ويصبح موته «المفرد» علامة على موت الآخرين
«الجمع» . ويعتبه المفرد علامة على بعث الآخرين . وعندئذ -
فحسب - يتحدث صوت «الرأس» و«الجوقة» معا فيغيب الرأس مع
الآخرين في أحضان النهر ، كى يتحقق «مجس التكوين» . فلا يبقى
سوى شيخ يلقي النبوءة لأطفال حوله . وتبقى النبوءة منسربة في الهواء
(ومهيار يحيا «في ملكوت الريح») :

اصفوا إلى الهواء . في الهواء ما يقول

فيه زغب وحصى

وفي الهواء ماء .

يفسل وجه الزمن المدمى

بحرف

أو يبدع ما يشاء . (٢ / ٤٠٣)

وتردنا النبوءة إلى مهيار - العنصر الأبقى - الذى يتحد به كل شئ
ويتجدد به كل شئ ، فلا يبقى فى الكون كله سواه ، فالأمر إليه من قبل
ومن بعد .

الهوامش :

(٣) Claude Lévi-Strauss, Structural Anthropology, trans. by C. Jacobson and B. G. Schoepf, Basic Books, New York 1963, p. 205.

(١) يقول ريتشاردز : « الاستعارة فكرتان لشئين مختلفين - تعلمان معا . خلال كلمة أو عبارة واحدة تدعم كلتا الفكرتين . فيكون معناها - أى الاستعارة - محصلة لتفاعلها . » راجع :

I. A. Richards, The philosophy of Rhetoric, Oxford Univ. Press, New York 1967, p. 93.

(٤) صلاح عبد الصبور . المرجع السابق ، ٣ / ١٨٣ .

(٥) عبد الوهاب اليباقى . تجرئى الشعرية . الأعمال الكاملة ، بيروت ١٩٧١ ، ٢ / ٤٠٦ .

(٦) إحسان عباس . اتجاهات الشعر العربى المعاصر . الكويت ١٩٧٨ ، ص ١٥٤ .

(٧) عبد الوهاب اليباقى . المرجع السابق ٢ / ٤٠٧ .

(٢) تأمل ما يقوله صلاح عبد الصبور : « ربما كانت قصيدة القناع هى - مدخل إلى عالم الدراما الشعرية . » حيان فى الشعر ، الأعمال الكاملة ، بيروت ١٩٧٧ ، ٣ / ١٨٨ .

(٨) أدونيس : كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار ، الأعمال الكاملة ، بيروت ١٩٧١ ، ٢ / ٢٨ .

(٩) عبد الوهاب البياتي : قصائد حب على بوابات العالم السبع ، بغداد ١٩٧١ ، ص ١٥٣ .

(١٠) سعدى يوسف ، الأخضر بن يوسف ومشاعله ، الأعمال الشعرية ١١٩٥٢ - ١٩٧٧ ، بغداد ١٩٧٨ ، ص ١٧١ .

(١١) أدونيس ، كتاب القصائد الخمس ثلثها المطابقات والاولائل ، بيروت ١٩٨٠ ، ص ٧١ .

(١٢) انظر : علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، طرابلس ١٩٧٨ ، ص ٤٨ - ٤٩ .

(١٣) نقرأ - فيما يختاره أدونيس لمهيار - (ديوان الشعر العربي ، بيروت ١٩٦٤ ، ٢ / ٤٨٠ - ٤٨٦) ما يلي :

- تدمي الناسا الناس حولي وانما
دمي ذاك في ألوابهم بـ...
وانسلو إذا أبصرت جلدي أفسا
وما صحت في الخلد والقلب يُجرح
- باعد عزيزاً بين أسفلها
فمزة النجم الثرى والجماد
- وصح في بعد رجال مَرَضُوا
وكثرة السبب نريك الطُرفا
- وعن الأمانة واتج مغنطها
إن الوفاء مطبوعة لهم
- ما أولع الدهر بالفوق إذا
قبل له : في بينك الخُكم
- وكلما أني على زمني
مؤت حالي وشكوت الزُمننا
حتى لقد مات فؤادي فلدا
صدري له لحداً وجسمي كفنا .

(١٤) أدونيس ، أغاني مهيار الدمشقي ، الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، بيروت ١٩٧١ ، ص ٤٦٣ وسأكتفي - بعد ذلك - بالإشارة إلى رقم الصفحة في المتن .

(١٥) الحضور - عند المتصوفة - هو : «حضور القلب بالحق عند الغيبة عن الخلق» ، انظر اصطلاحات الصوفية الواردة في الفتوحات المكية ، بذييل التعريفات للجرجاني ، القاهرة ١٩٣٨ ، ص ٢٣٦ .

(١٦) أدونيس ، السرج والمرايا ، الأعمال الكاملة ، المجلد الثاني ، ص ٤١٣ .

(١٧) نقرأ - في كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل - (المجلد الثاني ، ص ١٢٥) - :

لتجتمع حول أيام السنة
أجعلها بيوتا وأسرة وأدخل كل سرير وبيت
أجمع بين القمر والشمس
ونقوم ساعة الحب .

(١٨) انظر : أدونيس ، زمن الشعر ، بيروت ١٩٧٢ ، ص ٦٧ .

(١٩) أدونيس ، مفرد بصيغة الجمع ، بيروت ١٩٧٧ ، ص ٢٣٣ ، ص ٢٧٩ .

(٢٠) Gaston Bachelard, the psychoanalysis of Fire, trans. by Alan C. M. Ross, Beacon Press Boston 1964, p. 7.

(٢١) يفتح أوقيد قصة محرقة هرقل بقوله : «على أن إله النار فولكانوس (هيفايستوس) قد ذهب بجميع ما يمكن أن تأكله النار... ولم يحتفظ إلا بما يعمل من بصبات جوبيتر ، وكما يحدث للشهبان حين يشجده شبابه بانسلانته من جلده فتحرر من شيخوخته وتنفجر قوة وتتألق براقه حراشفه الجديدة ، كذا حدث للبطل التيرينى ، إذ تحرر من غلافه الأرضي

القاني وعادت الحياة إلى أفضل جزء من ذاته ، وبدأ أعظم مما كان ، واتسم ببيئة كبرى تبحث على التوقير ، وعندئذ رفعه أبوه القدير في سحابة معنوية عربة نجرها أربعة جياد ، وجعله ينفذ وسط النجوم الثلاثة ، «أوقيد ، مسخ الكائنات ، ترجمة ثروت عكاشة ، القاهرة ١٩٧١ ، ص ٢٦٣ .

(٢٢) Gaston Bachelard, op. cit., p. 20.

(٢٣) من المهم أن نلاحظ التفسيرين اللذين ينسرب في «مهيار هذا الرجيم» ، و«الرجيم» - لغة - فعيل بمعنى مفعول ، أى مطرود وملعون ، وتقترب اللفظة - في القرآن الكريم - بمعصية إبليس [في معصية عدم السجود لآدم : «قال لم أكن لأسجد لبشر خلقت من صلصال من حمأ مسنون» قال فانخرج منها فإنك رجيم» (الحجر / ٣٣ - ٣٤)] وبالشيطان [«وحفظناه من كل شيطان رجيم» (الحجر / ١٧)] .

(٢٤) التعارض بين الشمس (الحياة ، الخلق ، الخصوبة ، التجدد) والقمر (التحريم ، الموت ، السكون) تعارض لاقت في شعر أدونيس ، ويمكن أن تلقى الانتباه - على سبيل المثال - إلى نهاية «السماء الثامنة - رجيل في مدائن الغرائب» : (الأعمال الكاملة ٢ / ٤٥٤)

من جوف عنكبوت
من لم يسود في حضارة نموت

في مقابل :

أشق كل دمر

...
بقوة النهر

مسكونة بالشمس

مسكونة بالفرح الكوني

(٢٥) أحسب أن شقيق معلوف أول من كتب - تفصيلاً - بالعربية وعرف بهذا الطائر في استقصائه الأساطير التي صاغها شعرا - في ديوانه «عيفر» (١٩٣٦) . ويقول في مقدمة الديوان المستبصرة : «الفيت كلمة عربية بها اسم الطائر فينكس Phoenix وقد ذكره اليونان في أساطيرهم فقالوا إنه طائر خرافي يقطن في الصحارى العربية ويعمر أجيالا كثيرة» (ص ١٠١ من المقدمة) وقد لحص معلوف معرفته بما ورد في المعاجم الأوروبية والموسوعات العربية التي يعرفها عن الفينيقي وصلته بالعنقاء (وقد نقلتها خالدة سعيد عنه نصا دون إشارة في «البحث عن جذور» / ٨٢ - ٨٤) وصاغ من ذلك كله أربع قصائد - هي القسم العاشر من ديوانه - أهمها «محرقة الفيتق» (ص ٢٦٧ - ٢٦٨) وأوردها - هنا - كاملة لأهميتها :

وفرخ عنقاء عفيف الطل
فبينكم كم جزر يل الفطار
مكثوما مُطَرَقَةً شادها
إكليل غار فوق إكليل غار
طبيها بالطيب واحنلها
فصبق النبت بها والسبهار
حتى إذا عرفتها لطمى
شبت بها من جذوة الشمس نار
فأحرقته نساوه وانطوت
أنجافه في حَفْنَةٍ من غبار
كان من لم يستلهم نفسه
بنفسه كان على عهد عار
تلملم الرماد وأعصم صفت
زعازع الذكرى عليه قنار
زعازع بسعد انقضاء المدى
أطرون من قلب الرماد الشرار
نشرنسه غلالسة من لظى
لبها الفيتق ريشا وطار

وأغلب الظن أن هذه القصيدة - فضلا عن التعريف - هي أول ما أتاح معرفة الفينيقي لأدونيس (على أحمد سعيد) .

J. E. Zimmerman Dictionary of Classical Mythology. Harper and Row, New York 1964, p. 208.

وقارن به

New Larousse Encyclopedia of Mythology. Book Club Associates. London 1973, p. 45.

(٢٧) من المفيد - لدراسة أكثر تفصيلاً - أن نلاحظ أن الشمس - عند علي أحمد سعيد - وهي الظاهرة الطبيعية التي يقترن بها طائر الفينيق (أو البني) في الأساطير المصرية - تتجاذبها الذكورة والأنوثة معاً، فهي رمزٌ مذكرةٌ في «أغاني مهيأر الدمشق» (١ / ٣٧٤) ورمز مؤنث في «المسرح والمرايا» (٢ / ٤١٠)، فكانت صورة أخرى للفينيق - أو العكس.

(٢٨) من تعاليم هرقليطس: «إن هذا العالم الذي يستوي عند الجميع لم يخلفه إله ولا إنسان. ولكنه كان، وهو لا يزال، وسيظل إلى الأبد نارا ما تنطفئ فيها الحياة، فتشتعل بمقدار - وتخبو بمقدار. وإن النار تتحول أولاً إلى بحر، ثم يتحول نصف البحر إلى تراب. ونصفه الثاني إلى ربح، وإن الإنسان ليتوقع في عالم كهذا تغيراً لا يتقطع» (برتراند راسل - تاريخ الفلسفة الغربية، ترجمة زكي نجيب محمود القاهرة ١٩٦٧، ١ / ٨٣) ومن المهم أن نلاحظ أهمية التقابل بين «التحول» عند أدونيس و«التغير» عند هرقليطس. وأهمية النار عند كليهما.

Bachelard, op. cit. p. 55.

Zimmerman, op. cit. p. 208.

(٣١) تذكر خالدة سعيد - زوجة الشاعر - «موت والده اختراقاً بمحادث مفاجئ». وقد أحب أدونيس والده ميتاً وقدس في موته أكثر منه في حياته. وتطورت الحادثة كثيراً في نفس الشاعر. البحث عن جذور. بيروت ١٩٦٠، ص ٩٢.

(٣٢) راجع تجليات (النار / الثور) لدى طوائف الشيعة، الشهرستاني: الملل والنحل - بامبش كتاب الفصل في الملل والنحل لابن حزم، مكتبة المثنى، بغداد، دون تاريخ، ٢ / ١٢ وما بعدها.

(٣٣) راجع كامل الشيبى، الخلاص موضوعاً للأدب والفنون العربية والشرقية قديماً وحديثاً، مطبعة المعارف، بغداد ١٩٧٦.

(٣٤) يقول فريزر: «من المحتمل أن يكون اسم الزهرة anemone مشتقاً من نَمان Naaman أى الحبيب، إحدى صفات أدونيس. وما زال العرب يسمون الشجر anemone جراح النَمان».

النَمان

(انظر)

(C. J. G. Frazer, The Golden Bough. New York 1978, p. 390.

ولست أدري مصادر فريزر لعربية ولكن يبدو أن فريزر يقصد «هفتالي النَمان»، ويقرن «هفتالي» بالجراح و«النَمان» بالحبيب. وفي اللغة العربية - ليست جراحاً إلا حل تأول مجازي، وليست النَمان بفتح النون بل بضمها، لكن الزهرة نفسها (وتسمى الشجر كذلك) مرتبطة بالدم، إذ يقال: «النَمان اسم الدم، وشقاقه قطعه، فشبهت حمرة الزهرة بحمرة الدم» (لسان العرب). مادة «شق» و«نم» وعلى ذلك ف«شقاق» النَمان تعني قطع الدم، ولا يمكن هذا المعنى إلا أن يكون متصلاً بأسطورة أدونيس، أو أسطورة عربية مشابهة.

(٣٥) يقول فريزر: «كانت الشعوب السامية - في بابل وسوريا - تعبد أدونيس، الذي استعاره منهم الإغريق، في القرن السابع قبل الميلاد. وتعود هو الاسم الحقيقي لهذا الإله، أما أدونيس فليس سوى كنيته السامية **أدون** وتعني السيد، وهي كنية تكريم كان يتوجه بها العباد إلى إلههم تموز. ولكن الإغريق خلطوا بين كنية التكريم والاسم الحقيقي». راجع Frazer, Ibid. p. 378. ومن المفيد أن نذكر أن أدونيس - على أحمد سعيد - يستخدم في شعره الكنية السامية «السيد»، خصوصاً في شعره بعد «أغاني مهيأر».

(٣٦) لعل في حاجة إلى القول إن الماء يتبادل موضعه مع النار في أساطير الولادة الجديدة. وينطوي كلاهما عموماً، بسبب ما فيهما من مماثلة، على نفس التضارعات: الحياة / الموت، والخصب / الجذب، والذكورة / الأنوثة، والطهارة / الدنس، والخير / الشر، والضوء / الظلمة... الخ. قد يتعارض كلاهما مع الآخر تعارض الماء الذي يطفئ النار، ولكن كليهما يمكن أن يتجاوز مع الآخر أو يتولد منه، مثلاً يتجاوز للسحاب مع البرق والصاعقة، ومثلاً ينساب - في الجميع - نهر الفينيق عند العرب، ونهر الستكس أحد الأنهار الخمسة لماديس عند اليونان وأهم من ذلك أن الماء - في الأساطير المصرية - هو الأصل الذي تولدت منه النار، جزيرة محرومية، يرمز إليها طائر البني (الفينيق). وكلا الإسمين - فيما يقال - مشتق من جذر واحد، يشير إلى النهوض، ولذلك يرتبط طائر البني (الفينيق) بالعنصر الناري الناهض من الماء، فيتصل بأسطورة أوزيريس (الماء) مثلاً بتصل برع - الشمس (النار). راجع

Erich Neumann, The Great Mother, An Analysis of the Archetype. trans. by Ralph Manheim, Princeton Univ. Press. New York 1963, p. 240.

(٣٧) من المهم أن نلاحظ التجارب السياقية ما بين السماء التي «فتت كي ليلي» والتضيق القرائي ذو مرة فاستوى، وهو بالأفق الأعلى، ثم «هنا فتدي» فكان قاب قوسين أو أدنى (النجم / ٦ - ٩) حيث يكتب مهيأر صفات جبريل - عليه السلام - في دنوه من الأعلى (السماء) إلى الأدنى (الأرض). ويلعب «التضيق» دوره - في السياق - ليصل ما بين الخصب المقترب بالمطر والمعرفة المايعة مع جبريل، فتخلق صورة «الجرحس الأخضر» بدلالاتها المزدوجة.

(٣٨) يلاحظ أن «عشتار» (زوجة تموز) التي ظهرت مرتين على استحياء، في الديوان الأول «أوراني في الربيع»، تحولت إلى عشتار أدونيسية، فاحترفت مثل الفينيق (الأعمال الكاملة ٧٥/١) لتتحول إلى «رماد عائشة» الذي ارتبط بعث فينيق وليس تموز. ولكنها انتهت بعد ذلك لتصبح - أي عائشة - رمزاً أساسياً في شعر البياتي.

(٣٩) هي إلهة العالم السفلي، عالم الموت، أخت عشتار الكبرى، التي تلعب دوراً مهماً في «مأساة تموز». راجع فاضل عبد الواحد على - عشتار ومأساة تموز، بغداد ١٩٧٣، ص ١٠٧ وما بعد ص.

(٤٠) يقال إن الرعد ملكٌ يجر السحاب. ويروي عن ابن عباس الرعد ملك يسوق السحاب كما يسوق الحادي الإبل بمعداته. ومثل على - رضي الله عنه - عن الرعد فقال: ملك. راجع ما ذكره ابن منظور من أقاصيص ومرويات مماثلة في: لسان العرب، «برق» و«رعد» و«خرق».

(٤١) راجع تحليل كارل يونج لرمزية الماء والكهف - في سورة «الكهف» من القرآن الكريم - في

C. G. Jung, Four Archetypes. trans. by R. F. C. Hull, Routledge and Kegan Paul, London 1972, pp. 69-81.

(٤٢) أدونيس، زمن الشعر، بيروت ١٩٧٢، ص ٢١٣.

(٤٣) من الممكن أن نقول إن «الشاعر» بظل بطلا (أشبه بالقناع) في مسرح صلاح عبدالصبور كله، ما عدا «مسافر ليل». ولكن «الشاعر» يتخذ - في كل مسرحية - اسماً مختلفاً، ووضعا متميزاً في الزمان والمكان، وينطوي على عناصر تكوينية عامل التغير فيها أعلى من عامل الثبات. ومن الممكن أن نجد في شعر البياتي - مثلاً حدث على نحو أقل عند السياح - شخصيات تتكرر، وبعضها أدونيس الملامح، ولكنها لا تصل إلى حالة «القناع» الواحد الذي يظل ثابتاً. أما سعدى يوسف فإنه على وشك الوصول إلى هذه الحالة التي رادها إليها أدونيس، فالأخضر بن يوسف (القناع) يخرج من الديوان المسقى باسمه (ورد مرة واحدة فقط) ليصبح عنواناً على قصيدتين («حوار مع الأخضر»، و«عن الأخضر أيضاً») في ديوان «الليالي كلها»، وموضوعاً لقصيدة - هي «كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة»، في ديوان «الساعة الأخيرة».

(٤٤) انظر لمزيد من التفصيل عن العناصر الشيعية، ريتا عرض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، بيروت ١٩٧٤، ص ١٤٠ - ١٥٥ ولكنها - في حمرة فرحها بنموذج الحسين - لم تنته إلى حضور مهيأر الأساسي.

أزمة الشعر



العصر الحديث

إن أزمة الشعر في العصر الحديث هي جزء من أزمة الإنسان المعاصر في صراعه مع القيم ، وهي كذلك جزء من تحول الفكر وتطوره نتيجة للمذاهب الفكرية والسياسية التي مرت بالعالم ، وتركت آثارها في عقل الإنسان وسلوكه وذوقه . وهي مرة أخرى نتيجة طبيعية لتطور العلم وسيطرة المادة على التفكير البشري منذ مطلع القرن العشرين .

فقد دأب خيال إنسان العصر الحديث فردوس جديد تسكنه آلهة صارمة . هي القوى الاقتصادية ، والتجارة الدولية ، والتنافس الصناعي وغير ذلك من قوى يعتقد إنسان العصر الحديث أنها قوى أسسها الله على الرغم من أنه هو الذي خلقها . هذه القوى هي التي تصنع اليوم مصيره بلا هوادة ولا ترحم .

وكان لضيق العلم ، وسيطرة المادة على مأساها من نواحي النشاط البشري واحتلالها ، مكان القداسة من التفكير الإنساني منذ أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن ، التأثير في خلق قيم جديدة ، تختلف اختلافاً بيناً عن قيم الحياة في القرن الماضي .

وهال شعراء مرحلة الانتقال هذه في البلاد التي تحولت تحولاً صناعياً ، وعلى الأخص في إنجلترا ، أن رأوا القيم المادية للحياة الجديدة تحل محل الوسائل العلمية الفعالة ، لتدعم كيانها ، وتثبت عقائدها في نفوس الناس عامة ، حتى أصبح على إنسان هذا العصر الحديث إذا أراد أن يذوب في هذا التحول الجديد أن يكتسب شيئاً من اللاشخصية أو اللافردية التي يتصف بها النظام نفسه ، وأن يفقد كثيراً من الضعف الإنساني ، وأن يهمل أفراحه وأحزانه ، وأن يطرح جانبا كثيراً من حاجاته الروحية وأن يتغير فجأة ، ويقرر بكل صراحة ووضوح أنه لا مأرب له في الحياة سوى الخضوع بلا هوادة لما تستغرقه المصالح الاقتصادية للمجتمع .

وأمام هذه الثورة الصناعية الجارفة المكتسحة كان لابد للمدرسة المحافظة على القيم القديمة أن تجد نفسها في مأزق حرج ، فلم تلبث أن رأت في الحياة الجديدة اعتداء صارخاً لا يغتفر على أقدس مقدساتها .

والشعر من بين النشاط الروحي للإنسان وجد نفسه هو الآخر غير قادر على الاستجابة الصادقة الصريحة لهذه القيم الجديدة ، فإن الذي يمكن الشاعر الصادق من كتابة الشعر الصادق هو إيمانه بأن قيم الحياة الإنسانية العامة ما تزال تكن وراء كل مظهر من مظاهر حياتنا ، وأن الشروط العامة للحياة التي يعنى بها الشاعر تمتد لتشمل مساحة واسعة من التجارب التي يحياها الناس ، أما إذا وجد الشعر في عالم يؤمن الناس فيه بأن الذي يحدد القيم الكلية النهائية هو المال والقوة والتجاذب المادي فسيجد الشعر نفسه في أزمة غريبة حقاً .^(١)

محمد زكي العشماوي

والذى يضاعف من هذه الأزمة ويزيدها تعقيدا أن الشاعر سوف يجد نفسه مضطرا عند رفضه لهذه القيم الجديدة أن يتناول في شعره مساحة ضئيلة غير واضحة من حياة أفراد يتشبثون بقيم غير معاصرة . وهكذا نشأت أزمة الشعر الكبرى في أوائل هذا القرن ، وكان من العسير جدا أن يلتقى الشعر في أول الأمر مع هذه القيم الجديدة ، فقد كان الخلاف بينهما يرجع في حقيقة الأمر إلى عنصر التناقض القائم بين عقيدتين متنافرتين تريد كل منهما أن تحل محل الأخرى . ولم يكن من اليسير أن تحاول واحدة منهما أن تفسح للأخرى مكانا إلى جوارها لأسباب نجملها فيما يلي :

(أولا) الخوف من أن تؤدي سيادة العقلية العلمية في هذا العصر الجديد إلى إهمال كل ما ليس علميا أو منطقيا .

وبدأ العلماء يقسمون القضايا إلى قسمين :

(أ) قضايا زائفة كما ترد في الشعر

(ب) وقضايا حقيقية كما ترد في العلم

والقضية الزائفة في نظر العلم هي - كما يحددها ريتشاردز في كتابه العلم والشعر - صيغة من صيغ الألفاظ ، لا يبررها إلا التأثير الذي تولده فينا ، بتحرير دوافعنا ومواقفنا وأوضاعنا النفسية . وتنظيم هذه الدوافع : أما القضية الحقيقية فإن ما يبررها هو صدقها أو مطابقتها للواقع الذى تشير إليه .^(٢)

وخطر هذه النظرية أنها لا ترى في القضايا التى يولدها الفن والشعر أى جدوى . ويؤثر ذلك بالتالى في كثير من القضايا المتعلقة بالدين والوجود والطبيعة البشرية ، والروح ومكانتها ومصيرها . وقد يعتبر كثير من هذه القضايا قضايا زائفة مع أنها قضايا يتركز عليها تكون العقل وتعتمد عليها سلامة الإنسان .

أصبحت هذه القضايا الروحية فجأة . وإذا الإيمان بها أمر مستحيل على العقلية الحديثة بعد أن آمن بها الناس أجيالا طويلة .

(ثانيا) الخوف من أن تنصرف الحياة الجديدة عن الروحانيات . وألا تقيم وزنا إلا للعمل المادى . فالعمل المادى وما يؤدي إليه من إنتاج في عالم الصناعة هو إحدى الفضائل الكبرى التى يعمل التطور الجديد على تدعيمها واحترامها .

ولما كان الشعر شيئا آخر غير العمل المادى فقد خشي الشعر أن يتوارى في قياس هذا الزمن عن مكانه . ويخلى سبيله لقيم أخرى . ذلك أن الشعر لا يمكن أن يكون عملا ماديا . فالشاعر كما هو معلوم لا يؤلف شعره في ساعات عمل محدودة من السادسة إلى التاسعة مثلا . كما أن قراءة الشعر ليست بدورها عملا . إذ يقول لك من يقضى حياته في العمل بالمعنى الحقيقى للكلمة :

« لم يكن لدى متسع من الوقت لقراءة كتاب منذ أعوام » .

ويعتبر هذا القول من علامات النضج في عصرنا الحديث . غير أن المضمون الحقيقى لهذه الجملة هو : « إننى لم أعد أقرأ الآن لأن لدى أمورا أهم لا بد أن أقوم بأدائها » .^(٣)

(ثالثا) : تغيير نظرة العالم الجديد إلى الطبيعة فقد أصبح الغرب يرى أن من دواعى فخره أن تكون له اليد الطولى على الطبيعة يسخرها لمنفعته ، وقياسها بمقياس هذه المنفعة . قيمتها عنده محدودة بما تقدمه من نفع مادى للإنسان ، ومن ثم فقد أصبح الشعور السائد عند إنسان العصر الحديث هو أن الطبيعة هي هذا الجزء الجامد من الوجود الذى يشتمل على الوحوش والجمادات . وتبعاً لهذه النظرة . فقد أصبح كل ما هو منحط في سلم الكائنات هو مجرد طبيعة . وأن كل ما هو موسوم بالكمال العقلى والخلقى هو وحده الطبيعة الإنسانية . ولقد ولد هذا المفهوم الحديث للطبيعة انفصالا غير طبعى بين الإنسان وبين الطبيعة .

ولم تعد الطبيعة هي الصدر الخنون الذى يفرغ إليه من ضباب الحياة الصناعية ومداخنها القائمة . كما لم تعد الطبيعة هي عود الثقاب الذى يشعل الروح الشاعرة ويوحد بينها وبين سائر الموجودات .

(رابعا) : الخوف من أن تستحوذ العقائد السياسية على عقول الناس في العصر الحديث بحيث تصبح خطرا على العقائد الدينية ذاتها . فمن الناس من استهوتهم هذه العقائد حتى خيل إليهم أنهم يستطيعون أن يكرسوا حياتهم لها . وحتى ظنوا أن في استطاعة هذه العقائد السياسية أن توفر للإنسان التكامل النفسى الداخلى الذى كانت تقوم به الفنون والأديان والفلسفات .

وهكذا تتحول السياسة - عند كثير من أصحاب العقائد السياسية - إلى غاية بعد أن كانت مجرد وسيلة . حتى يوشك أى موضوع يثير التأمل خارج ضرورات النضال السياسى المباشرة . أن يكون ضربا من الهروب . ونوعا من تحويل الانتباه عن المبدأ السياسى وبالتالى خيانة . وعلى الأخص عند المتطرفين من أصحاب العقائد السياسية المسيطرة .

وقد غاب عن أصحاب هذه النظرة أن الذى يحدد طبيعة النظم السياسية هو - في نهاية الأمر - قيم مصدرها الدين والفلسفة ومناهج العلم والفن . وأن أية سياسة مهما تكن حكيمة ليست إلا غلافا (مجرد غلاف) وأن المهم هو ما بداخل الغلاف . أى الإنسان ذاته .

هذه . هي بعض العناصر البارزة التى أسهمت في خلق الخصومة العنيفة بين الشعر وبين قيم الحياة المعاصرة . ولقد كان لهذا الصراع تأثيره الواضح على كثير من الشعراء . نذكر منهم في المرحلة الأولى ثلاثة هم وليم بطلر ييتس W.B. Yeats (١٨٦٥م - ١٩٣٩م) . ودافيد هيرت لورانس D.H. Lawrence (١٨٨٥م - ١٩٣٠م) . وت . س . إليوت T.S. Eliot (١٨٨٨م - ١٩٦٥م) .

وكان وليم بطلر ييتس في الطليعة من شعراء العصر الحديث الذين قادوا ثورتهم العاتية ضد أسلوب الحياة الجديدة . وكان من أكثر الشعراء نقمة على أفكار العصر التى تحاول أن تسلب الشعراء عقائدهم . سواء أكانت عقائد دينية أم عقائد تنصل بالتقاليد التى عاشها الشعر في المائة سنة التى سبقت ظهور الحركة الصناعية وسيطرتها على الإنسان .

القوضى بالعالم ومات حفل البراءة غريقاً في خضم أمواج من الدماء الداكنة ، ثم انظر إليه كيف صور مأساة الشعر الحديث وما آلت إليه الروح من جفاف عندما يقول إن أفضل الناس يفتقرون إلى الإيمان بينما يحيش أسوأهم بعنف العاطفة .

لقد أبان الشاعر عن ضرورة العودة إلى ماضى ثابت لا يزعره الشك ولا تسوده القوضى .

ودفع بيتس إلى هذه الحملة العنيفة - على حد قول أنتوني ثويت Thwait صاحب كتاب (الأدب الانجليزي المعاصر) - ولعه بالظهور والقداسة وإحساسه بالتناقض بين واقع الحياة من حوله وبين المثل التي يدين بها . أما ستيفن سبندر فقد رأى أن بيتس قد لجأ في ثورته على ظواهر العالم المعاصر إلى التقاليد الأرستقراطية وإلى ضرب من الروحانية الكونية .

أما ريتشاردز فقد قال عنه في كتابه « العلم والشعر » « إن إنتاج بيتس لم يكن منذ البداية سوى إنكار لأشد التزعجات المعاصرة نشاطاً » ويرى ريتشاردز أن جهود الشاعر قد انصرفت معظمها في محاولة كشف صورة جديدة للعالم لتحل محل الصورة التي أوجدها العلم .^(٥)

وظل بيتس في برجه العاجي هذا يعيش أحلامهم ويعبر عن نفسه . في صورة تفيض بالرمز . وتؤمن بالمذهب الجمالي وحده . ولم يخرج من عزلته هذه إلى عالم الفعل إلا المسرح ووطنه أيرلنده . عندما شارك في التعبير عن فرحه بالشعب الأيرلندي في ثورته عام ١٩١٦ .

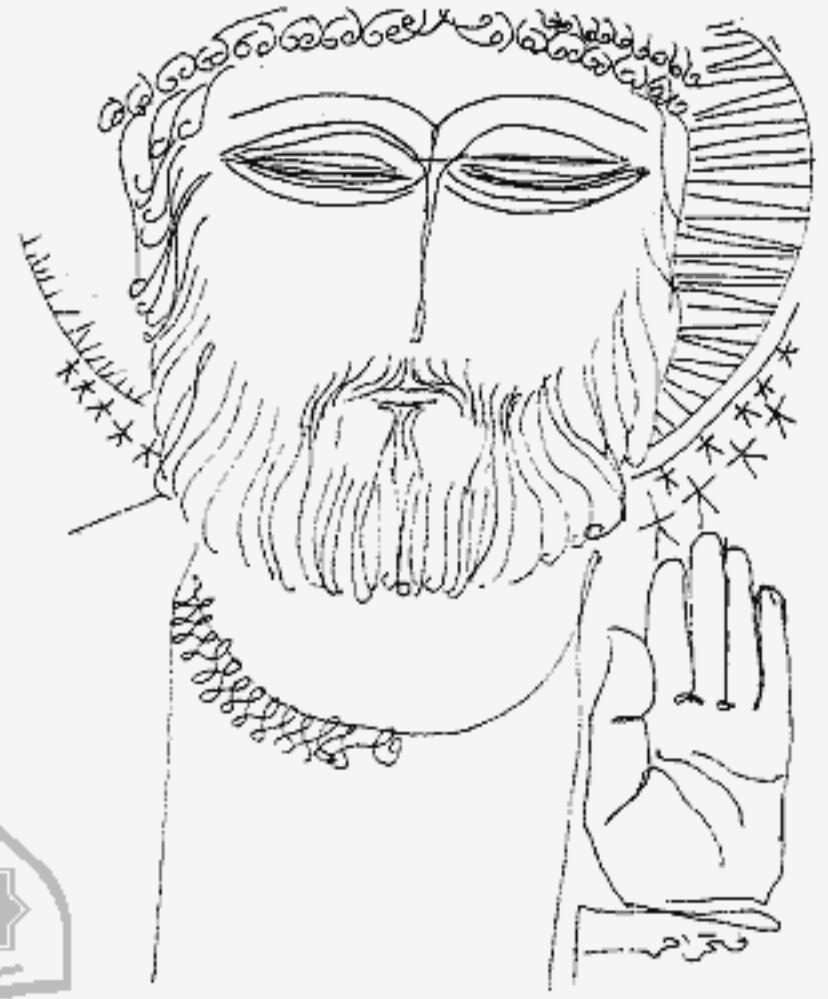
وإذا تركنا الشاعر ولم بيتس إلى دافيد هربوت لورانس وجدنا أنفسنا أمام أكثر شعراء العصر الحديث ثورة على المجتمع الصناعي الجديد . فقد كانت ثورة لورانس على هذا المجتمع مدفوعة بكراهية تكاد أن تكون طبيعية لكل ما هو جديد . ولم يتردد لورانس أن يعلن عداؤه في غير خوف . عاونه على ذلك عوامل التهور والانفداع والحساسية التي كانت تعمل جميعها في نفس هذا الشاعر القصصى . فقد بلغ اشترازه من الحضارة درجة جعلته يبحث عن أفراد أو أجناس لم تلوثهم المدنية الحديثة . لكي يعيش معهم أو يلوذ عندهم بالفرار .

وقد وجدت هذه الثورة العاتية في نفس لورانس متنفساً في غريزة الجنس مؤمناً بأن تحقيق الشروط الطبيعية الغريزية للحياة مسألة تسير بالفرد . وتجعله قادراً على الاتصال . من خلال غريزته المتصلة . بأسرار الحياة والموت .

ويهاجم ستيفن سبندر موقف لورانس في كتابه الحياة والشاعر بقوله :

« ولقد ثار لورانس ثورة كاملة على جميع النظم الاجتماعية القائمة . بل يمكننا القول بأنه ثار ضد جميع النظم الاجتماعية الممكنة أيضاً . ومن الصعب أن نتخيل مجتمعاً تتحقق فيه مضائب لورانس ويحفظ بالتساك الاجتماعي على الإطلاق . »

وعلى الرغم من استياء لورانس لهجوم المجتمع والنقاد عليه .

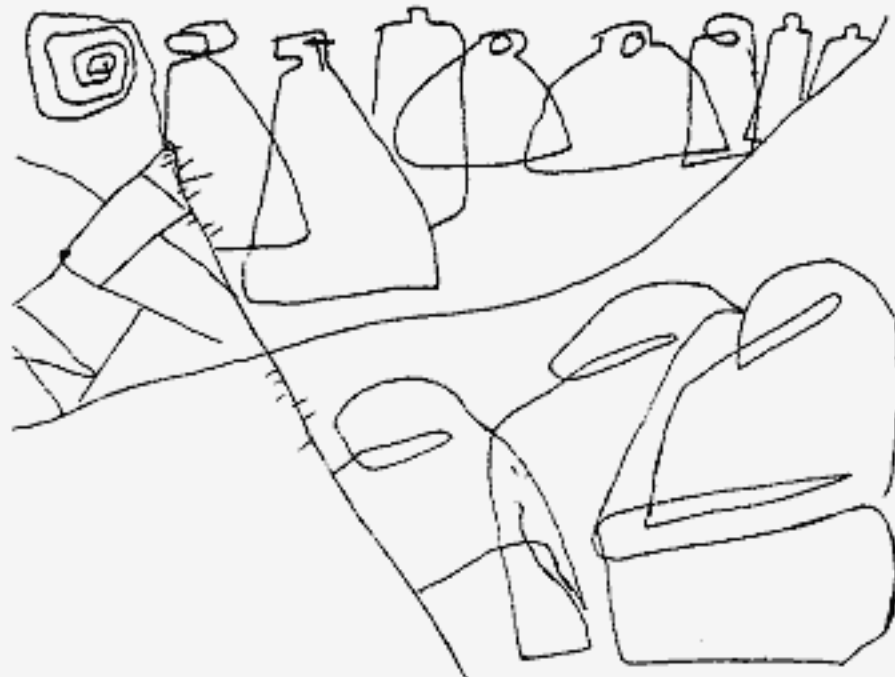


ولعل خير ما يمثل ثورة بيتس على العالم الجديد قصيدته « عودة المسيح » التي يقول فيها :

« عندما يدور البازي ويدور في المدار المتسع . ولا يستطيع أن يصغى إلى صوت معلمه تنحل الأشياء وتسقط . ويفقد المركز قدرته على الصمود . تنطلق القوضى من عقاقها وتنتشر وينساب تيار الأمواج ذات الدماء الداكنة . وفي كل مكان يهوى حفل البراءة وبموت غريقاً . إن أفضل الرجال يفتقرون إلى الإيمان بينما يحيش أسوأهم بعنف العاطفة . من المؤكد أن عودة المسيح آتية « عودة المسيح » لم أكد أفوه بهاتين الكلمتين . حتى بدت صورة هائلة لروح هذا العالم تختلج لها بصيرقي . فثمة في رمال الصحراء هيكل له جسم أسد ورأس إنسان . ينظر بعينين جامدتين . نظرة قاسية قسوة الشمس .

أخذ بحرك فخذه البطيئين . بينما كل ما حوله ظلال تترنح لطيرور الصحراء الجائعة . إن ستر الظلام لتسدل مرة أخرى . على أنى أعلم الآن . أن عشرين قرناً من السبات الحجري قد أفرعها كابوس صادر من مهد الإله المهتر . أى وحش كاسر هذا الذي حان حينه أخيراً يتحرك متاقلاً نحو بيت لحم بغية الميلاد .^(٦)

وهكذا نرى كيف قدفت القوضى المثقلة في الحاضر بالشاعر إلى الماضي عندما يبرز هذا الماضي في وعيه فيقفز من الحاضر إلى بيت لحم . ثم يندفع صوب « عودة المسيح » بغية ميلاد جديد . ينقل العالم من وهدة التي تردى فيها إلى عالم جديد تعود إليه القيم الضائعة ثم انظر كيف تراءى الإنسان للشاعر في القصيدة وقد سيطر على الطبيعة فاستبدت



وطرده من إنجلترا أثناء الحرب الأولى ، وعلى الرغم من شعوره بالمرارة لمصادرة كتابين من كتبه لخروجها على حدود اللياقة والآداب العامة فقد ظل محافظا على ثقته بنفسه وإيمانه بمبدئه ، وظل يواصل إنتاجه الفنى بلذة وابتهاج حتى النهاية ، ولم يشنه النفي أو النقد حتى بعد هجرته إلى إيطاليا والمكسيك .

أما إليوت فقد كان أقل من زميله رفضا لهذا العالم وإن كان أكثر منها عمقا فى فهم مشاكل الحياة الحديثة والتعبير عنها .

ولقد مر شعر إليوت بمراحل وتجارب عديدة قبل أن ينتهى به الأمر إلى مرحلة الاستقرار والتناسق النفسى . فقد عصفت به هو الآخر عواصف من الاشتعزاز والقلق والضباب واليأس ، وكادت كل هذه أن توقعه فى أزمت نفسية لاخلص منها ، لولا أنه استطاع أن يجعل من تجربته الشعرية وسيلة للخلاص من العذاب وتطهير النفس بعد صهرها على النار المحرقة على نحو ما ينتهى إليه المتصوفة الذين يصلون عن طريق تجربتهم الصوفية إلى الكشف والفناء .

وقد بدأ إليوت حياته الفنية بالهجوم على ما رآه فى سنى حياته الأولى التى شاهد فيها مجتمع أمريكا المعاصر قبل أن يهاجر إلى إنجلترا . ثم ما رآه من تزمت المجتمع الانجليزى بعد أن أصبح مواطنا بريطانيا فى عام ١٩٢٧ . لم يستطع إليوت أن يصبر على ما رآه من صور الافتعال والزيف وعافت نفسه هذا الانحلال الذى رآه يدب فى شتى نواحي الحياة فكرية كانت أو اجتماعية ، ولم يفته أن يعبر عن الملل والسأم اللذين يعانى من وطأتها رجال ونساء المجتمع الأرستقراطى رغم ما يسترون به هذا الملل من انفعال أجوف .

ولعل « أغنية حب ألفريد بروفورك » خير مثال على سخرية إليوت من هذا الصنف من الناس الذين يعيشون أكذوبة كبرى محاولين إخفاء هذا الزيف الذى يملأ حياتهم ، والذى استطاع إليوت أن يبرزه إلى السطح ، بعد أن مزق عن أمثال هذه الشخصيات ثيابها . فإناك إن جردت هؤلاء الناس عن ثيابهم المصطنعة لم تجد خلفها غير قلوب جوفاء خاوية قاحلة . يقول فى قصيدته « الرجال الخاوون » :

نحن الرجال الخاوون

نحن المكتظون

نحن الذين انتفخت أجوافهم بمحشو فارغ

نرتدى جميعا ، بالأسف . كما ترتدى حشوة مليئة بالقش .

إن أصواتنا الفارغة عندما يهمس بعضنا إلى بعض .

هى أصوات راكدة لا معنى لها .

إنها أشبه بصوت ريح نهب على الحشم .

شكل بلا نظام . ظل بلا لون

قوة مشلولة : إيماءة بلا حركة . أو كأقدام فيران تمشى على زجاج

محطم .

فى قبو مهجور .

أما الذين عبروا بأعين مستقيمة إلى مملكة الموت الأخرى .

سيد كبروتنا - إن جاز لهم ذلك - لا كأرواح قوية ضائعة .



بل سيرونا رجالا خاوين فارغين .

وكلنا قد قرأ قصيدة « الأرض الخراب » لإلبوت وهي عبارة عن لوحة تأثرية ، كما يصفها سبندر ، ترسم لنا صحراء الحاضر التي غلظها بقايا الماضي وأطلاله الأكثر تماسكا من الحاضر .

وقصيدة الأرض الخراب قصيدة طويلة تتكون من خمسة أجزاء ، وتتخذ من إحدى أساطير القرون الوسطى أساساً يربط بين أجزائها الخمسة ، والأسطورة تحكي قصة ملك صياد كتب عليه الدلة والمسكنة ، ونزلت بأرضه وبفسه اللعنة فأصبح يعيش في خواء قاحل من الأرض وفي موات وجذب روجيين لا يستطيع الخلاص منها .

وتمثل قصيدة الأرض الخراب مرحلة اليأس الناشئة من التصدع في ضمير الشاعر ، ولكنها مع ذلك كانت أشبه بنقطة ارتكاز في سبيل التطور ، أو قل نقطة تحول انتقلت فيها تجارب الشاعر من اليأس الروحي إلى مشارف الأمل ، فقد ظلت نفسه تتأرجع خلال تجاربه الشعرية ومسارحياته بين الضياع والوجود ، حتى انتهى في الرباعيات الأربع إلى حال من الوصول الصوفي .

وهكذا نرى كيف استطاع هؤلاء الشعراء الثلاثة يبتس ولورانس وإلبوت الذين وقعوا في مرحلة الانتقال أن يمثلو باتجاهاتهم الفكرية مرحلة تعتبر من أهم المراحل في تطور الاتجاهات الأدبية الحديثة ، ووضعت بين يدي الإنسانية إنتاجا يبرز التناقض البين بين ما يتصوره هؤلاء من شروط للحياة الإنسانية العامة وبين غايات العصر الحديث وما يتطور إليه من مبادئ وقيم جديدة .

ثم تأتي بعد هذه المرحلة مرحلة أخرى مختلفة عن سابقتها في النظرة إلى الحياة المعاصرة ، ونستطيع أن نسميها المرحلة التي يحاول الشعراء فيها أن يوائم في شيء من المصالحة ، بين متطلباته وبين غايات العصر وأهدافه . واعترف الشعر في هذه المرحلة بما أنكره السابقون ، اعترفوا بعالم الفعل والسياسة ، ورأوا أن مهمة الشاعر ليست في مجرد الفزع من فوضى الأرض الخراب ، وإنما مهمته أن يكشف عن سر الأكذوبة وأن يتعمق إلى تحليل العصر الذي يعيشه بدلا من أن ينفر منه ، ثم لا يكتفي بذلك بل يحاول البحث عن الإمكانيات التي تخلق صورة من المجتمع يمكن للإنسان أن يجد فيها حياة عادلة ورحيمة . وعلى القمة من هؤلاء و . هـ . أودين الذي ولد عام ١٩٠٧ وتلاميذه أو رفاقه من أمثال ستيفن سبندر وماك نيس ودای لويس وقد ارتبط هؤلاء الثلاثة في أذهان الناس بالشاعر أودين الذي يعتبر زميلا أكبر منهم .

على أن ما حدث في إنجلترا قد حدث في غيرها من أنحاء العالم فالوجة واحدة وإن اختلف صداها وتأثيرها من مكان إلى آخر .

بل لعل الأزمة أن تكون قد ازدادت خطورة عقب الحرب العالمية الأولى ، فكلنا يعلم ما أدت إليه الحرب العالمية الأولى من انهيار في الأخلاق الفردية وفي السلوك الشخصي للأفراد ، وطغت على العالم نتيجة لذلك نزعات من التحلل ، وجدت في بعض المذاهب كالفرويدية مبررا علميا لاتجاهاتها في الحياة والفن والأدب . وكلنا يعلم

ما أصاب العالم عقب الحرب العالمية الثانية فقد أدت هذه إلى طغيان نزعات أخرى أعظم اتساعا وأشد عمقا من الفرويدية والسيرالية وهي تلك الموجات التي تسمى الوجودية .

ولقد طغت هذه التزعة أول ما طغت على التفكير الفرنسي ثم اتسعت بعد ذلك فشملت أرجاء العالم كله .

والواقع أن الحرب العالمية الثانية قد أحدثت في الضمير الفرنسي والإنساني أزمة بالغة العمق نتيجة لإحساس الإنسان بالغدر والعنف والاستخفاف الذي صاحب هذه الحرب وكان نتيجة طبيعية لها .

فزلت هذه المشاعر عقيدة بعض المفكرين وجعلتهم يشككون في تراث الإنسانية الروحي كله . وعادوا إلى ما كان المتمردون والمثشككون يرددونه في فن القرن الثامن عشر في فرنسا من أمثال فولتير وغيره من أنه لا حقيقة لوجود الله أو لوجود المثل العليا والقيم الأخلاقية الخالدة .

على أن فلاسفة القرن الثامن عشر في فرنسا ، وإن أنكروا وجود الله ، فقد كانوا يرون فيه خرافة نافعة حتى قال فولتير :

« إنه لو لم يكن الله موجوداً لوجب على البشر أن يخترعوه ، وذلك لأن وجوده يعتبر مبعدا لعدة مبادئ نافعة لحياة الإنسانية والمجتمع » .

وإذا كان فلاسفة القرن الثامن عشر قد رأوا في وجود الله خرافة نافعة فقد رأى فيه الوجوديون خرافة ضارة يجب على الإنسان أن يتخلص منها . وتستجد في أعمال سارتر أكثر الوجوديين شهرة اليوم ما يؤكد هذه الدعوة وذلك في مسرحيته « الذباب » « والله والشيطان » .

على أن الوجودية كمذهب فلسفي لم يقف انتشارها عند مستوى المفكرين والفلاسفة الفرنسيين ، بل امتد تأثيرها إلى الأدب والفن في كافة أنحاء العالم ، ونزل تأثيرها إلى الشارع ليؤثر في سلوك عامة الناس في الحياة العامة والخاصة . تحاول هذه الموجات اللخوالحلول محلها في قيادة البشر عبر الحياة .

والذي يهم قضيتنا الآن من هذا المذهب هو مدى تأثيره في الإنسانية ، وفي اتجاهات الأدب والشعر ، فالإنسان الذي صار في نظر الوجوديين متحررا من تحكم الدين والمثل والقيم المتوارثة ينبغي أن يواجه مصيره بنفسه ، وأن يحقق وجوده ، على هدى من الالتزام بموقف معين نابع من إرادته الحرة .

ومن هنا جاءت فكرة الالتزام بالفعل والقول . وسموا أدبيهم الوجودي بالأدب الملتمزم أي الأدب الذي يتخذ له هدفا أساسيا . أو يلتزم بموقف أخلاقي أو اجتماعي محدد من كل حدث فردي أو اجتماعي أو وطني . وبذلك تكون القيمة الجمالية أو الفنية للأدب في المرتبة الثانية بعد القيمة الأخلاقية أو الاجتماعية .

وفكرة الالتزام هذه عند الوجوديين قد خلقت لديهم نظرة خاصة للشعر ، فهم يختلفون عن الواقعيين في هذه النظرة . فالواقعيون لا يفرقون في قضية الالتزام بين الشاعر والنثر ، أما الوجوديون فيرون الشاعر يختلف عن النثر في طبيعة التعبير عن التجارب الأدبية .

فالشاعر كما تحدث عنه سارتر في كتابه «ما الأدب» يستغرق في تجربته ، ويراهنا من خلال وجدانه ، ويستعمل لغة موسيقية إيحائية ليصور هذه التجربة .^(٦)

والشاعر في طبيعة نظمه يتخذ الموقف وسيلة لرسم الصورة الشعرية على حين يعتبر الناثر الموقف الغاية من كلامه . فالشعراء قوم يرفعون باللغة عن أن تكون مُدركاً عقلياً أو مجرد وسيلة لنقل الفكرة . ولما كان البحث عن الحقيقة لا يتم إلا باللغة فليس لنا : إذن ، لأن نتصور أن هدف الشعراء هو استطلاع الحقائق أو عرضها .

ويقصد الوجوديون من هذه الدعوة أن الشعر في معناه الحديث لا يتسع لما تتسع له القصة والمسرحية لأن العوالم الخارجية أو النظرة إلى المجتمع ، تتحول عند الشاعر إلى حالات نفسية . هذا هو موقف الوجوديين من الشعر .

أما تأثير الوجوديين في إنسان العصر فهو أعظم خطراً . فعلى الرغم من أن الوجودية تدعو إلى الحرية والالتزام وتحمل المسؤولية . وعلى الرغم من أنها تدعو إلى رفض البالي العتيق من القيم المتوارثة التي كثيرا ما أفقدت الإنسانية إيمانها الصادق بهذه القيم ، والتي أحيانا ما تحولت إلى وسائل للجبين والخداع والتضليل والتصلب من المسؤولية . تقول على الرغم من هذا العنصر الإيجابي الذي تدعونا إليه الوجودية فإنها من غير شك تبعث إلى نوع خطير من القلق قد ينتهي بالإنسان إلى الإحساس بانعدام المعنى للحياة وانتفاء المسوغ في البقاء ، وبالتالي إلى نوع من الضياع . كما أن اتساع عملية الهدم التي تقوم بها الوجودية على هذا النحو المخيف الذي يمتد إلى فكرة الألوهية ذاتها أمر خطير قد يؤدي إلى فترة بلبلية وانحيار طويلة .

ولعل أول ما يلفت الانتباه فيما عرضنا له سابقا أن كثيرا من الشعراء المثقفين ، ورجال الفكر في هذا العصر الحديث يعانون من أزمة فكرية ونفسية تختلف في حقيقتها عن الأزمات التي مرت بالحضارة الأوروبية في أزمنتها السابقة . وليس من شك في أن بعض أسباب هذه الأزمة ترجع إلى طبيعة العصر نفسه ، وإلى ما مرت به أوروبا من تجارب ، وما عانته من أحداث ، وما خاضته من حروب ، وما حدث لمجتمعاتها من تطور نتيجة للتحويل الصناعي ، وسيطرة المادة ، وسيادة التفكير العقل والمبالغة في تأليه العلم وتقديسه بل تسخيرها أحيانا في إشعال الحروب ، وخلق جو من التوتر والتنافس المحموم في سباق التسليح الذري وغير الذري . فكان طبيعيا أن يؤدي ذلك كله إلى خلق هذا الشعور بالقلق المهيمن المقيم الذي استبد بإنسان القرن العشرين ، حتى أصبح مرضا شائعا وطابعا مميزا لإنسان هذا العصر . وكان طبيعيا كذلك أن يصاحب هذا القلق إحساسٌ بعبث الحياة ، وانعدام الدافع . والمسوغ لبذل الجهد والطموح في عالم قد يباغته الدمار في أي لحظة . وإذا أضفنا إلى كل ما سبق أن طبيعة النظم الاجتماعية الحديثة وما خلقتها من وسائل الانتاج والتوزيع ، وما يترتب على ذلك من ضرورة المواءمة بين الإنسان وهذه النظم ، قد زاد من شعور الفرد بالعزلة ، وبالعجز في إحساسه بقلته حيلته وضعف شأنه - أدركنا سراً آخر من أسرار هذا القلق المسيطر على نفوس المثقفين في عصرنا هذا .

على أن عاملا ثالثاً يضيفه ألدوس هكسلي في جملة هذه العوامل التي خلقت أزمة الإنسان المعاصر ، ألا وهو زيادة سكان العالم زيادة مفاجئة ، يقول : «لقد كان سكان القرن الأول الميلادي يقدرون بمائتين وخمسين مليوناً ، ثم تضاعف هذا العدد في ستة عشر قرناً ، على حين أن عدد السكان اليوم - وهو ثلاثة آلاف مليون نسمة - يقدر له أن يضاعف في أربعين عاماً فقط ، وترتب على هذا التفجر البشري نمو فظيع في كبريات المدن . وكان من نتيجة ذلك أن ملايين من أطفالنا لا يعلمون شيئاً عن الطبيعة : لا يعرفون كيف يكون القمح في حقوله ولا كيف تكون شجرة الفاكهة ، بل إن ملايين لم يروا في حياتهم بقرة إلا في الصورة .

فما النتائج النفسية لهذا كله ؟ أولاً : تضيق دائرة الخبرة بالطبيعة ضيقاً شديداً وثانياً : يفقد الإنسان شعوره بالانتماء فيحس بالضيق لأنه دائماً في زحمة المدن بغير روابط عميقة الجذور ، ولهذا فهو يحس بالعزلة رغم تكاثر الناس من حوله^(٧) .

على أن كل هذه العوامل التي ذكرنا لم تخلق في الإنسان المعاصر التوتر والقلق والغربة والشعور بالعبث وانعدام الجدوى من الحياة فحسب ، بل خلقت إلى جانب ذلك كله عند الإنسان احساس شعوراً بضعف العقيدة الدينية ، والافتقار إلى الإيمان بالله ، ذلك الإيمان الذي لا يغني عنه شيء . فإن حاجة الإنسان إلى إشباع عاطفته الدينية أمر لا ينقطع .

من أجل هذا كله ظهر العبث والغثيان والتفرد واللامعقول والشعور بالغربة والاهتمام بمشكلة الشر ، والبحث عن مبرراته وأسبابه . على أننا نؤمن بأن أزمة الفكر المعاصر هذه لا بد لها - إن آجلاً أو عاجلاً - أن تجد على أيدي المفكرين أنفسهم حلولاً ترد المثقفين من أبناء عصرنا إلى صوابهم . وتعيد إليهم ثقتهم بالحياة ، وإيمانهم بالله . ونعسكهم بالخبر وحجهم للإنسان .

هوامش

- (١) الحياة والشاعر تأليف ستيفن سيندر ترجمة د . مصطفى بدوي ص ٧٠ وما بعدها .
- (٢) اقرأ الفصلين الأول والثاني من كتاب «العلم والشعر» تأليف ريتشاردز ترجمة د . مصطفى بدوي .
- (٣) الحياة والشاعر ص ١٢٤ ، ص ١٢٥ .
- (٤) W.B. Yeats, Collected Poems p. 210, 211. London 1952.
- (٥) العلم والشعر - الفصل الثاني
- (٦) انظر ما كتبه سارتر عن الفرق بين النثر والشعر في كتابه «ما الأدب» ترجمة د . محمد غنيمي هلال .
- (٧) فلسفة وفن ص ٢٦٨ . تأليف الدكتور زكي نجيب محمود .

في الشعر السريالي

□ نعيم عطية



«عيوننا ملآنة بالدوار»

عندما تفتح الطيور الكبيرة جناحيها وتطير، ترحل بلا صيحة . لا تردد السماء الملبدة نداءها . تمر على بحيرات ومستنقعات مخضرة : تحنى أجنتها السحب المثاقلة في طريقها . لم يعد مسموحاً لنا حتى بالجلوس : على القور تهب ضحكات ، ويجب علينا أن نعلن بصوت عال كل خطايانا صارخين .

... هذا المساء ، نحن اثنان أمام هذا النهر الذي من فرط بأسنا قاض . ما عدنا حتى على التفكير قادرين . يهرب الكلام من شفاهنا الملتوية ، وعندما نضحك ، يستدير المارة جزعين ، ويهرولون إلى بيوتهم راجعين .

لا يعرف أحد كيف يحنقنا .

نفكر في بصيص النور في الحانات ، في الحفلات المتناثرة ، في هذه البيوت الخرية حيث خلفنا أيامنا . ولكن ما من شئ مخيب للرجاء قدر ذلك الضوء الذي ينسكب ببطء على الأسطح الساعة الخامسة صباحاً تنتحي الشوارع في صمت ، وتدب الحركة في الميادين : أحد المارة المتمهلين يتسم إلى جوارنا . إنه لم يلمح عيوننا الملآنة بالدوار . ويمضي أهوينا . تطير عربات باعة الحليب الحמוד من أجفاننا ، وتصعد العصفير إلى السماء باحثين عن غذاء قدسي .

اليوم أيضاً (لكن متى تفرغ إذن هذه الحياة المحدودة) سوف نذهب ونلتقي بالصحاب . وسوف نشرب الأنبذة ذاتها ، سوف يرانا الناس على أرصفة المقاهي .

(عيوننا ملآنة بالدوار للشاعر فيليب سوير⁽¹⁾ في ديوان «الحقول المتناضبة» ١٩١٩)

«سجناء قطرات ماء ، لسنا سوى حيوانات أبدية . نحري في المدن بغير جلبة وما عادت الإعلانات المسحورة تشجينا . ما الجدوى إذن من هذه الحساسات الهشة ، هذه القفزات الفرحة المجعدة ؟ ما عدنا نعرف شيئاً سوى هذه النجوم الميتة ، نحدق في الوجوه وننتهد بجمعة . أفواهنا أكثر جفافاً من تلك الشواطئ الضائعة ، عيناى تدوران بلا هدف ، ولا أمل . لم يعد لنا غير تلك المقاهي التي نجتمع فيها لنشرب هذه المشروبات الرطبة . هذه الخمور المزوجة ، والمناضد ملطخة بالقار أكثر من الأرصفة التي سقطت عليها بالأمس ظلالنا الميتة .

في بعض الأحيان ، يحوطنا الريح بيديه الكبيرتين الباردتين ويقيدنا إلى الأشجار التي قطعها الشمس ، كلنا نضحك ، ولكن ما عاد أحداً يحس قلبه يخفق ، إن الحمى قد ولت عنا .

ما عادت المحطات الرائعة تؤوينا : الأوراق الجديدة تبعث فينا الرهبة . يجب إذن أن نحنق كى نحيا أيضاً هذه اللحظات الضحلة ، هذه الدهور الممزقة إرباً إرباً . كنا فيما مضى نحب شمس نهاية العام ، والسهول الضيقة حيث كانت نظراتنا تجرى مثل تلك الأنهار المندفعة في طفولتنا . ما عاد هناك سوى الظلال في تلك الغابات التي عمرت من جديد بحيوانات غير معقولة ، ونباتات معروفة .

المدن التي لا نريد أن نحيا ماتت . انظروا حولكم : لم يعد هناك سوى السماء وهذه الأراضي . الأراضي الشاسعة الخواء التي سينتهي بنا الأمر إلى كراهيتها . بأصابعنا نلمس هذه النجوم الرقيقة التي كانت تملأ أحلامنا . قبل لكم كانت هناك وديان خصبة : كوكبات من رعاة البقر على ظهور جياد ضاعت إلى الأبد في ذلك «الغرب القصي» الذي يبعث الضجر مثل متحف .

دون وعي ، ومنهم عشاق مقيمون ، وشهداء مناضلون ، ومتصوفون زاهدون ، وحالمون وعلماء وموهومون تسلطت عليهم الأوهام ، ومهمومون أثقلت كواهلهم الأحزان . وهؤلاء جميعا دون أن تنطبق أجفانهم ، تفتح في أعماقهم عيون داخلية تقصى وهج الشمس لتتلى بضياء روحية غير مادية . تسطع إذن في وضوح النهار شمس ليلية خفية أقوى تأثيرا من شمس النهار الجلية . وذلك حينما وجد أناس غارقون في حوار داخلي مع أنفسهم . ولنلاحظ مارا في الطريق مستغرقا في تأملاته . إنه في اللحظة التي ينقطع فيها حبل تأملاته يتبين أنه قبل ذلك لم يكن حاضرا ما كان يحدث من حوله . كانت العينان مفتوحتين ، لكن الوعي بالوجود الخارجي كان معدوما أو ناقصا .

هناك إذن عالم داخلي مضمر ، تكمن فيه كائنات خاصة به . ومن هذه الكائنات الكلمات . فهذه الكائنات الأثيرية الشفافة غير الملموسة التي تدعى بالكلمات لا يصطنعها الوعي في الوقت الذي يريد استخدامها فيه . بل هي تكمن ابتداء في قيعان غائرة في اللاوعي . ومن هذه القيعان الشاسعة المخفية بسبب الانهيار بضوء النهار الساطع تتصاعد السحب المنحركة لهذه المادة اللفظية المهاجرة نحو العقل الواعي . ولا تستغنى المنجزات الأدبية الضخمة عن نفحات العقل الباطن . فكما أن الشمس المرئية لا تنضج المر إلا في التربة العضوية المليئة بالبدور النشطة والعناصر الغذائية ، فإن العقل الواعي لا ينتج محاصيل الفكر إلا بالاتقاء بترية اللاوعي الغائرة في الأعماق بكل بذورها وعناصرها العضوية . أو بعبارة أخرى بكل تلك الكتلة الحية من الكلمات والذكريات والأحلام والرؤى التي تدفع إلى سماء الفكر العديد اللامتناهي من صنوف الزهر والغر .

ويعبر البعض على اعتبار نتاج الأوتوماتية مجرد نفايات ذهنية ، ويستخفون بها كثيرا . على أنه بالإمكان أن نستخف بالذكريات أيضا ، ولا نعتبرها سوى رواسب خاملة من أزمان ماضية ومع ذلك ثبت أن من ليس لديه ذكريات هو إنسان ميت من الناحية السيكلوجية . وهو إذ يفقد الذاكرة تنعدم سيطرته على الحاضر والمستقبل . ومن ثم يمحى رازحا تحت عبء المظهر الهائل وغير المفهوم لكل الأشياء المحيطة به .

ثم يمحى المستخفون بنتاج الأوتوماتية فيقولون إنها لا تقدم عادة سوى رواسب زهيدة ، بينما الذاكرة مائدة حافلة بالإحالات والمراجع . ولكن يرد على هؤلاء بأن الذكري بدورها لا تخلو من نقائص ونصداغات .

وقد يبدو الأمر متناقضا للوهلة الأولى ، إذ يقال إن الأوتوماتية ، وهي انصباع لإملاءات العقل الباطن تكفل للمرء حريته ، ولكن هذا التناقض لا يلبث أن ينفص عندما نلاحظ أن الانصباع في الأوتوماتية يكون لإملاءات ذاتية داخلية ، بحيث تجعل الفرد يقلت من الضغوط الخارجية . وهذا ما يتجلى بقوة في اللحظة التي تعرض هذه الأوتوماتية على الذهن «ميتامورفوزا» مذهلا وغير معقول لظواهر الوجود . وبهذا يؤكد الشعر أن الإنسان قادر على رؤية الحقيقة على نحو غير ذلك الذي تبدو عليه في الوقت الذي تصنعه الحواس تحت السيطرة التامة للوجود الخارجي .

يقول أندريه بريتون^(٢) مؤسس السيريالية في «إعلانه السيريالي الأول»^(٣) (١٩٢٤) : «احضر ما يمكنك الكتابة عليه . هيئ مكانا تسترخي فيه قدر الإمكان حتى تتيح لذهنك أن يتركز تماما على نفسه . ثم انكب على الكتابة السريعة ، دون موضوع مسبق . أسرع في الكتابة قدر إمكانك حتى لا يتوقف ذهنك عندما كتبت ، أو يتألمك ميل إلى قراءة ذلك الذي سطرت . ستأق إليك الجملة الأولى من تلقائها ، مادام هناك في كل لحظة جملة طارئة تتوق للخروج إلى العقل الواعي .. »

الصدمة :

إن منهاجا كهذا - وقد سمي «بالكتابة الأوتوماتية»^(٤) - صدمة للمتمسكين «بالكتابة التقليدية» بل إعراض عن كل ما يمت إلى المنطق السليم بصلة ، فالأوتوماتية تستبعد كل تصميم سابق وسيارة للوعي على الكلمة ، فلا يكون ثمة انتباه أثناء الكتابة الأوتوماتية إلا إلى دفق الكلمات نابح عن اللاوعي .

وإذا ألقينا نظرة على النصوص المستخلصة من «الأوتوماتية» رأينا لغة غريبة ، ليست هي لغة المجانين ومرضى العقول ، وإن كانت تخلو في ظاهرها من المعنى . كيف إذن لا يكون مثل هذا النهج تنكرا لقوانين الكتابة الأدبية المعروفة ؟

لعبت «الكتابة الأوتوماتية» دورا هاما في «الحركة السيريالية» وقد أعطى اكتشافها للسيريالية لحظة ميلادها . ثم مضت «الأوتوماتية» تمثّل العمود الفقري لهذه الحركة . وليس أدل على ذلك من أن أندريه بريتون في تعريفه للسيريالية يربطها «بالأوتوماتية» فيقول : «السيريالية أوتوماتية نفسية خالصة ، يعبر المرء بواسطتها ، سواء بالقول أو بالكتابة أو بأية وسيلة أخرى ، عن حقيقة العملية الفكرية . السيريالية إملاءات العقل في غياب كل تحكم يمارسه المنطق ، ومعناى عن كل انشغال جمالي أو أخلاقي » وقد ظل أندريه بريتون يعلق آمالا كبيرا على إملاءات العقل الباطن . وعندما ثار الجدل حول ما يمكن أن يحققه «الكتابة الأوتوماتية» أجاب بإصرار : «... أنني لا أتوقع كشوفا إلا بواسطتها . إنني لم أكف قط عن الاعتقاد بأن ما من شيء يُقال أو يُفعل له قيمة خارج نطاق الانصباع لهذا الإملاء السحري » .

وليس من الصواب القول بأن «القصيدة الأوتوماتية» خالية من المعنى فكل ما يصدر عن الإنسان له معنى ، وكل ما بداخل الإنسان أيضا له معنى . ولما كان الأمر هنا لا يتعلق بمجرد واقعة طبيعية بل بواقعة إنسانية ، فإن يكون للقصيدة الأوتوماتية معنى يُعنى أن يكون لها دلالة مرتبطة بالوجود الإنساني للإنسان ، مهما كانت هذه الدلالة كبيرة أو صغيرة ، جلية أو خفية .

الشمس الليلية :

وقد جرى الشعر على المقابلة بين «الصور الداخلية» و «الصور الخارجية» وذلك على أساس أن الصور الخارجية وحدها هي التي تفرض وجودها . ويذهب البعض إلى أن العالم الموجود حقا هو العالم المحسوس ، أما العالم المتوهم فليس له وجود يعتد به . ولكن هذا قول غير صحيح ، فالشمس تشرق على الدنيا وتغمر بالضياء أرجاءها . ومع ذلك فهناك في وضوح النهار المئات ممن يقصون الشمس عن أنظارهم



الكلمات والصور :

ويمكن أن نسجل شيئا ملحوظا بين الكتابة الأوتوماتية والأحلام : فحالة الغياب أو اللاحضور التي تنصف بها ممارسة الكتابة الأوتوماتية ، تقرينا كثيرا من عملية الحلم ، ولكن يحذر المسارعة إلى القول بأن الكتابة الأوتوماتية ليست مجرد حلم يقظة بصاحبه القلم بالكتابة . إن بين الحلم العادى ، ولو كان حلما من أحلام اليقظة ، وبين الكتابة الأوتوماتية فارقا جوهريا مؤداه أنه فى الحالة الأولى تنتمى الطاقة المحركة إلى « الصور » بينما تكون الطاقة المحركة فى الحالة الثانية هى « الكلمات » ، فالكتابة الأوتوماتية تؤدى بالكلمة بينما الحلم أداته الصورة . صحيح أنه فى الأحلام يحدث أن يُنطق بالكلمات ، ولكن هذه الكلمات لا تعتبر بالنسبة للحلم سوى تدخلات مؤقتة وعابرة لتعود الصورة التى هى لُحمة الحلم وسدأه إلى جريانها . وإذا كان تحليل بعض الأحلام قد أبان أيضا أن تتابع الصور فيها بقوده فى الخفاء لعب بالكلمات - وهذا أمر طبعى لأنه لا توجد فى أعماق اللاوعى حواجز فاصلة بين نوعى الأوتوماتية - إلا أنه أثناء الحلم ينصرف انتباه الحالم أساسا إلى الصور ، ويكون سبب انجذابه إلى متابعة الحلم هو افتتانه بتتابعها .

ومن ناحية أخرى أيضا ليس ثمة ما يمنع من أن تحاط الكتابة الأوتوماتية بهالة من الصور ، فهذه الصور تثب بلا توقف من الأخدود الذى تشقه الكلمات فى ظلمات الأعماق . ولكن يجب أن نلاحظ أنه فى هذه الحالة تكون الكلمات هى الطاقة المحركة للصور .

ولكن هل يمكن أن تكون الكتابة إخباراً بحلم ؟ ليست الكتابة الأوتوماتية بحال إخباراً بحلم . فأنت عندما تحكى حلماً تنقل ، وتلتزم الحرفية فيما تنقل . وهذا ليس من التلقائية فى شئ . فالإخبار بحلم ليس سوى محاولة لإعادة البناء والتركيب وفقا للقواعد التقليدية فى الكتابة . وفرق بين أن تحكى حلماً عن طريق استرجاعه وتذكره ، وبين أن تعيش هذا الحلم . ومهما كانت الفترة الفاصلة بين الحلم وحكايته وجيزة ، فهناك على الدوام فجوة زمنية كفيفة بالتأثير على كمال النموذج المنقول . ولذلك فلن كان « أدب الأحلام » طريفا وجديرا بالاهتمام - وهو ما فعلته السريالية ربة الكتابة الأوتوماتية أيضا - إلا أن الفارق بظل قائما بين « معايشة الحلم » و « رواية الحلم » و « القصيدة الأوتوماتية » فرولية الحلم

ومن ثم ليست الصورة هى الأصل فى القصيدة الأوتوماتية . وإذا قلنا إن القصيدة الأوتوماتية وصفٌ لصورةٍ بالكلمات فإننا نغفل جوهر هذه الكتابة ذاته ، وهو أنها ليست كتابة فحسب ، بل كتابة أوتوماتية أولاً وأخراً . ولكن ليس من غير الممكن على أى حال ألا يتحقق التلازم بين الكلمة والصورة فى بعض القصائد الأوتوماتية إلا أن ذلك يعتبر من قبيل الاستثناء الذى ليس بلازم أن يتحقق دائما . ومن الجلى أن الإملاءات اللفظية التى يتجها الشعر الأوتوماتى تتضمن خليطا من الكلمات والصور . وإنما يكمن الخطر فى أن تكون الصور مرئية بشكل مباشر ، لأنه متى تبينها الذهن بوضوح تام ، صرف الاستمتاع بها الانتباه إلى الرواسب اللفظية المستخرجة وثيدا من غياهب اللاشعور وربما أصاب الانبهار بالصورة الذهن بالعمق أيضا ، فيخفق الصوت الداخلى ، كما يحدث أمام الصور الساطعة للعالم الخارجى .

إن كلا من لوتريامون وريمبو (١٨٥٤ - ١٨٩١) لم ير ابتداء ما عمد إلى وصفه ، فقد اقتصر على الإنصات فى الأروقة المظلمة للصوت المجهول الذى أملى عليه كلمات قصائده . وطوال الكتابة لم يتبين أى منها مضمون قصائده ، كما لا يتبينها القارئ عند قراءتها لأول مرة . ويقول أندريه بريتون إن العمل الشعرى بالنسبة للشاعر الحق فى أول الأمر مجرد صوت يجرى بالكلمات المملة دون أدنى توقف عند المضامين التى تحتويها الكلمات . وقد بدت الأوتوماتية « السمعية » لأندريه بريتون خالقة لصور شعرية أكثر إثارة للإعجاب مما تقدر الأوتوماتية « البصرية » على خلقه .

فبالصور التى يمكن إدراكها بصريا تعود للإنضمام إلى « الوعى » الذى يستوعبها سريعا ، بينما تظل الكلمات ذات صفة إيجائية ، بمعنى أنها لا تسلم فحواها الخيالى إلى الوعى بسهولة ، مما يتيح « للاوعى » أن ينساب إلى الوعى على مهل .

ومفاد ذلك أن الشاعر ساعة متابعتها إملاءات الصوت الداخلي لا يتوقف لإعطائها تفسيرات . إنه يكتب ما يُملَى عليه فحسب ، وبسرعة تحول دون إمكان التوقف لإعطاء التفسيرات ، وتكفل للدق اللفظي أن يتحقق كاملا . ومفاد ذلك أيضا أن المضامين التي تُنسب للنص الأوتوماتي والصور التي تُستنبط منه ، تكون لاحقة على خروجه إلى الحياة . إنها تفسيرات يجريها الدارسون للنص ، وقد يختلفون فيها بل إن النص الأوتوماتي قد يبدو بعد ولادته غريبا على صاحبه أيضا ، فيقف منه هو نفسه محاولا تفسيره .

الرسالة المملة :

يتخلى العقل في الكتابة الأوتوماتية عن دوره كمصفاة . ويقتصر على تلقي ثمار « الأوتوماتية اللفظية » ، وهذه « المادة اللفظية » المستحصلة عليها لن تظهر - على ما يبدو - إلا في شكل مهوش ، ولن تكون بذات معنى لزاما ، ولكن الكلمات ، حتى وإن بدت بما تحمله من صور ومضامين غير متجانسة ، تنبثق واحدة إثر أخرى ، كما لو كانت مملاة من صوت مائل في الأعماق . وتبدو صحة استخدام كلمة « الإملاء » في هذا المقام أيضا من أن الكاتب لا يبحث عن الكلمات التي يكتبها كما يحدث بالنسبة لمناهج الكتابة الأخرى ، حيث يتحسس الشاعر الكلمات ويتبنى منها ما يقدر صلاحيتها لقصيدته ، بينما ينعدم هذا الانتقاء والتقدير بالنسبة لتجربة الكتابة والأوتوماتية . فإن السريالي الذي يكتب بتلقائية إنما يسجل رسالة داخلية مملاة عليه ، ويقتصر على إيداعها بحذافيرها على الورق .

وإذا حذفنا التفسيرات الميثولوجية والخرافية التي تفسر مثل هذا الإملاء بتدخل « ربات الفنون » أو « الجان » لإملاء الكلمات من الخارج على بعض الشعراء ، فماذا يكون مدلول مثل هذا الإملاء ، مادام ليس ثمة من يقوم به ؟ يجب أن نضع في الاعتبار أنه لا تخفى وراء ظاهرة الإملاء والتلق في الكتابة الأوتوماتية أية كبنونة موجهة ذات استقلال عن كاتب هذه الإملاءات . وينحصر الأمر كله في وجود وظيفة للذهن البشري ذاته من شأن استخدامها استخراج المخزون اللفظي في مجاهل العقل الباطن .

احتمالات الإخفاق :

وتواجه ممارسة الكتابة الأوتوماتية مصاعب جملة تعوقها عن الوصول إلى الغرض الأوفى منها .

فأولا : كيف يمكن أن نحول النزعة إلى تجسيم ما يقال في صور ؟ كيف يمكن أن نمنع انزلاق السمع إلى بصرى ؟ ربما كانت الإجابة على ذلك في زيادة سرعة إجراء التجربة حتى لا يتسنى لمثلتي الإملاءات اللفظية أن يستجمع أنفاسه فيعود لإلقاء النظر إلى ما نطق به . وبذلك يبقى للكلمات أكبر قسط من النقاء والتحرر من آثار الرغبة الإنسانية الملحة في تجسيم الكلمة وإحالتها إلى صورة أو معنى . إن هناك إذن حكما يفرض على شاعر الأوتوماتية زهدا مؤداه إلا بلفتت إلى الورا كى يرى ضالته ، وإلا استحال عمودا من الملح كأمرأة لوط ، أو فقد مثل أورفيه حبيبته مرة أخرى .

ثانيا : إن الصوت الداخلي قد لا يلبث أن يتعثر ويختلط بسواه ، فيتغير مجرى الدفق اللفظي عن اتجاهه الأصلي ، بينما من الأهمية بمكان أن يُحصى الصوت الداخلي من التباين الذي يتعكس على مكونات الحديث المُملى . فإذا توقف الصوت من تفكك الوثاق المحكم للعطاء الأوتوماتي المتسلسل في امتداده ووحدته ، فإذا عاد الصوت الداخلي إلى الإملاء من جديد فقد يمضى خارجا إلى دائرة إرسال مغايرة عن الدائرة الأصلية . وبعبارة أخرى فإن استمرارية الدفق الداخلي تتأثر بأقصر وقفة مما يفتح الباب أمام حدوث التبدل . وقد يحدث أيضا أن الصوت الداخلي يزدوج ، فيملأ في الوقت ذاته بشرطين متداخلين من الكلمات المتعاقبة . ويصبح من الضروري المفاضلة بينهما ، وقد يكون من الصعب القطع بأن ما وقع عليه الاختيار يعتبر امتدادا للصوت الأول .

وهكذا تبدو العقبة الكبرى أمام الكتابة الأوتوماتية ساعة أن تكون إزاء عدة إملاءات مثل نجوم متناثرة . ويحد الشاعر نفسه عرضة للضباغ في هذه المنطقة التي تسودها الفوضى . وتعتبر حالة التبدد القصوى إقلما فريدا يجب على العقل أن يحتازه ويتعداه . ولئن كانت « الدادية » قد وجدت انتصارها في وصولها إلى هذا الإقليم المكسو بالأحراش والنباتات الشائكة ورفضها الخروج منه ، وقد كان في ذلك نهايتها أيضا ، فليس بإمكان الفن أن يحيا في الفوضى إلى الأبد . وهذا ما تبينه السريالية . فكتب لها الخلاص .

ونخلص من ذلك إلى أنه ما من مورد واحد في اللاوعي ، ولا من إملاء داخلي أوحى ، بل هناك على الدوام العديد من التيارات التي تثير أمواج متدفقة من الصور والكلمات تتنازع الخروج إلى العقل الواعي . والعقبة الكبرى في وجه الشعر الأوتوماتي هو في هذا التعدد الذي لا نهاية له وفي صعوبة الانتقاء . كما لا يكفي إعلان المبدأ وطرح الدعوة بل يجب التدريب على التقاط الإشارات الداخلية الأصلية ، ويجب بالأخص الإعراض في هذا الصدد عن كل ما يمكن أن يفسد التجربة بسبب التطلع إلى الانتصارات الرخيصة .

ولا ينكر أندريه بريتون أن السريالية عرفت الكثير من القصائد الأوتوماتية المخفقة ، كما عرفت العديد من القصائد الأوتوماتية المصطنعة أو المزيفة أو التي قبل أصحابها حلولاً مبتسرة بإدخال التعديلات المناسبة على نصوصهم حتى تتلاءم مع وعي قرائهم ، فأقدموا بذلك على تشويه ما بعده تشويه لفكرة القصيدة الأوتوماتية . وقد دفع كل ذلك أندريه بريتون إلى أن يعلق على القصيدة الأوتوماتية بأنها ستظل في تاريخ الحركة السريالية تجربة لم يحالفها الحظ ، لا لعب فيها بذاتها ، بل لسوء ممارستها ، وذلك ربما لسهولة البادية والخداعة .

طلب العون من الوعي :

إن الحكم على القصيدة الأوتوماتية ، كأية تجربة أدبية ، هو بمبلغ ما تقدمه التجربة . ولكن ما كان أشد تهديدا لهذه التجربة هو رفض رائدها أندريه بريتون أن يضع القواعد الأصولية التي يجب أن تقوم عليها الكتابة الأوتوماتية .

فقد اتخذت من «الاستبطانية» و«الانفكاك» عن المنطق المألوف طريقا إلى استعادة «الملكات الخفية» التي فقدتها الإنسان المتحضر بسبب استحواذ الخارج الباهر على حواسه، تلك الملكات التي سبق أن مورست قديما في «السحر» و«العراقة» و«النبوءة» وكل ما هو مبهم مغلف بالغموض والغيبية، وذلك من أجل اكتشاف تصدعات خفية في الذات الإنسانية يتسنى من خلالها الإطلال على حيوات أخرى. وعلى ضوء هذا يبين ما يعنيه بريتون «بالغموض» و«الوضوح» في الكتابة الأوتوماتية.

وكي تمضي التجربة قدما هناك إجابات أفضل، نجدها في كتابات بريتون ذاته. فهو يقول في إعلانه السيرياي الثاني (١٩٢٩) إن من الخطأ أن يترك الممارس لتجربة القصيدة الأوتوماتية قلمه يجرى على الورق دون أن يكثر أدنى اكتراث بما يدور حقا بداخله. وبذلك يفتي بريتون عن التجربة الأوتوماتية كما يتصورها صفة التكاسل العقلي. فهو يدعو إلى فتح العينين جيدا على ما يجعل الكتابة الأوتوماتية مهمة وينادي بضرورة وضع مقومات اللاوعي تحت الملاحظة والكشف عن حقيقتها. وبعبارة أخرى، يتعلق الأمر هناك إذن بالعودة إلى إدراج الوعي في العملية التلقائية. وإذا كان الوعي يظهر هنا من جديد، فليس ذلك من أجل العودة إلى استبداده السابق، فهو لا يتدخل الآن من الخارج كي يقود على هواه معطيات العملية الأوتوماتية، بل إنه يتخذ مكانه في داخلها كي يشبه إلى انضباط الإملاء ويتحقق من سلامة الجرى الذي يمضي فيه الدفق الداخلي من أعماق الأعماق إلى الخارج. ويتضح من ذلك أن الكتابة الأوتوماتية ليست تعبيرا بالمصادفة عن اللاوعي بل هي صورة جديدة للتعاون بين اللاوعي والوعي. وليس في ذلك تراجع إلى تسليم العقل الواعي مقاليد التجربة التلقائية بحيث يتحكم فيها ويقودها بقوانين المنطق الخارجي، طالما أن العقل الواعي إنما يُدرج في التجربة الأوتوماتية كعامل ثانوي فحسب، ويفتح عينه جيدا كي يدرك للمستقبل ماذا يجري في الأعماق المجهولة فحسب. وبذلك يتحرك العقل الواعي في إطار التجربة الأوتوماتية وليس من خارجها، وتحركه لا يكون على حساب التجربة بل من أجل سلامتها فحسب.

ويرى ميشيل كاروج أنه ليس هناك في الواقع «قصيدة عقلانية» تماما من ناحية و«قصيدة لاعقلانية» تماما من ناحية أخرى. هناك حقا نوعان من الكتابة متضاربان، ولكن في النوعين يوجد الوعي واللاوعي معا. في الكتابة العادية لا مفر من أن يجد الشاعر نفسه يستمد أشياء من اللاوعي أراد أو لم يرد، وإن كان يعود فيخضعها لضوابط خارجية جمالية أو نفعية أو أخلاقية. وفي الكتابة الأوتوماتية يتسلم العقل الباطن القيادة، ولكن ليس بممكن ألا يتدخل العقل الواعي على أية حال. وإلا لبقي خطاب اللاوعي غير مسموع ولا مقروء. وفضلا عن ذلك فإن التجربة الأوتوماتية يصاحبها كقدر محتوم نماء ملحوظ لقدرات ووظائف جديدة في العقل الواعي. إن الوعي حاضر ولا شك حتى في الحلم. طالما يستطيع الحالم أن يتذكر تفاصيل حلمه بعد استيقاظه. وباختصار، نجد أن ما بين نوعي الكتابة المذكورين من اختلاف يترتب



وسوف نرى الآن كيف تناول النقاد والدارسون بعد بريتون التجربة الأوتوماتية ونفضوا عنها الغبار مبددين الكثير من الغموض الذي لابسها وكاد أن يودي بها. وفي مقدمة هؤلاء الدارسين الفرنسي «ميشيل كاروج».

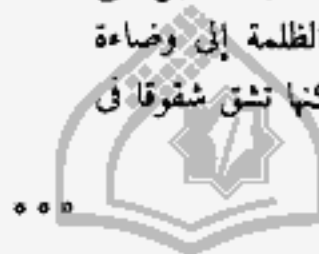
ذات مرة كتب أندريه بريتون يقول إنه لو حدث وأنت تستمع إلى أملاءات الصوت الداخلي أن وفدت إليك «عبارة على غاية من الوضوح» فاعلم أنه لا بد أن ثمة خطأ وقعت فيه، وعليك ألا تتردد في حذف هذه العبارة، وإقصاء كل ما تلاها. لتعاود الانطلاق من نقطة جرافية أخرى. إن بريتون قد أتى إذن بمعيار لتقييم القصيدة الأوتوماتية، وهو رفض العبارة التي على غاية من الوضوح. فهل هذا معيار يلقي القبول؟ يقول ميشيل كاروج إنه يجب أن نضع في الحسبان أن هذا لا يعني رفض كل وضوح مهما كان معدنه، والعسك بالغموض لذات الغموض فهناك من الوضوح ما ليس ضحالة، ومن الغموض ما ليس من أعماق اللا شعور. ولهذا فلا يجوز أخذ المعيار الذي أتى به بريتون دون تحفظ، بل يجب ربطه بالمبادئ الأساسية التي قامت عليها السيريالية.

على مبلغ الجرعة التي يحتويها كل من النوعين من جرعات الوعي أو اللاوعي . أى أن الاختلاف ليس في الأصل بل في الدرجة فحسب .

وإذا كان بريتون في الوقت الذي يعلن احتجاجه على اصطناع أعمال مشوهة باسم القصيدة الأوتوماتية يعترف بأنه ليس على الدوام سهلاً أن نميز بين هذه المشوهات وبين النصوص الأصلية ، وذلك لغياب المعيار الموضوعي ، فقد أمكن لميشيل كاروج أن يدلل من جانبه بمعيار موضوعي لتلك الأصالة وهو يميل إلى أن يجد هذا المعيار في «وضوح» ليس من نوع «الوضوح» الذي تتصف به العبارة التي نصح بريتون بإقصائها فور أن يلتقي بها ممارس التجربة الأوتوماتية بل في وضوح من نوع خاص . إن معيار أصالة القصيدة هو الوضوح الذي تكمن وراءه عوالم غامضة ، أو الغموض الذي لا تلبث المدركات العقلية اللاحقة أن تبدده ، لأن في هذا وذاك السمة الدالة على أعلى درجات التعاون بين الوعي واللاوعي في الأعمال الأدبية . وهذه القصائد التي تتصف بالأصالة قصائد رمزية بأكمل معاني الرمزية . إنها ليست معانية للواضح الذي لا تحيطه العين أو سائر الحواس ، ولا هي معرفة سطحية لبدئية بدعى تعريتها فلا يبين منها في النهاية إلا ما هو ضحل وغير منبئ عن شبيذ ذى بال ، بل هي سكب للضوء على المناطق الليلية ، ودفع لأشباح الظلمة إلى وضاعة النهار . إنها لا تدعى فض الأسرار على نحو فيج ، لكنها تشق شقوقاً في

الحائط الذي يفصل بين عالمي الليل والنهار . إن قيمة هذه «الظلمة المضيفة» - في نظر ميشيل كاروج - إنما تتجلى في الثراء الذي تتسم به المعاني التي تستخلص رويداً رويداً من نسيج الصور الشعرية التي تبدو للوهلة الأولى غريبة ومتنافرة ، لأنها تعبر عن الروابط الخفية بين الإنسان والوجود .

وإذا استقام معنى القصيدة الأوتوماتية على هذا النحو أمكن لها ألا تظل رهينة الحركة السريالية ، وامتدت إلى أعمال كتاب آخرين معاصرين . إننا نجد مثلاً وعلى الأخص عند الشاعرين جورج شحادة ، وصمويل بيكيت اللذين تحفل صفحاتهما بإملاءات الصوت الداخلي ، وعند يوجين يونسكو الذي يجاهر بأن «الإنتاج الفني لا يجب أن يكون نتيجة تفكير بل أن يكون هو الفكرة تكشف بذاتها عن ذاتها» فتبين أن الكتابة الأوتوماتية من أساليبه ، ويقرر أن الثورة السريالية قد توصلت إلى الأوتوماتية التي لا غناء عنها لأى فن كبير ، إلا أنها لم تكثرث بأن تحقق توازناً أريباً بين الأوتوماتية وصفاء الذهن ، أو بعبارة أخرى لم توفق بين نتاج العقل الباطن ونحكم العقل الواعي . إن الكاتب الخلاق - في نظر يونسكو - يجب أن يكون لديه مزيج من التلقائية والتألق الذهني . إذ يجب أن يسمح للأمواج أن تتدفق خارجة ثم تأتي بعد ذلك عملية الضبط والتقويم والانتقاء .^(٥)



مركز بحوث وتدرّس علوم إنساني

الهوامش

(١) ولد فيليب سوبو Philippe Soupault في الثاني من أغسطس عام ١٨٩٧ . وقد عرفه الشاعر جيوم أبولينير بأندريه بريتون ، وسرعان ما توطدت بينهما الصداقة . وأسما مع صديقهما لوى أراجون عام ١٩١٩ مجلة «أدب» . وقد شارك سوبو في الحركة الداديه إلى حين الانفصال عن تريستان تزارا عام ١٩٢٢ .

وتحت تأثير أبولينير وبيير ريفير دى كيب سوبو قصائد قصيرة اتسمت بالتححر والاندفاع وطلاوة الإلهام . واستغل هذه الصفات سمات مميزة لعطائه الشعرى كما تجل على الأخص في ديوانه «أغان» و «بلا عبارات» وفي عام ١٩١٩ انخرط سوبو مع بريتون في المحاولات الأولى للكتابة الأوتوماتية . وقد نشرت النصوص المتوصل إليها من هذا المنهج في مجلة «أدب» وجميعت في ديوان بعنوان «الحقول المغناطيسية» وهو أول كتب «السريالية» . كما أسهم سوبو في تحرير مجلة «الثورة السريالية» في بداياتها لكنه سرعان ما كلف عن الاشتراك في النشاط الجماعي للحركة السريالية كى يقوم بسلسلة من الرحلات وكتابة ريبورتاجات عن أوروبا (٢٥ - ١٩٢٨) والولايات المتحدة (١٩٢٩) وروسيا (١٩٣٠) ولتاليا (٣١ - ١٩٣٣) وإيطاليا (٣٣ - ١٩٣٥) وفي الفترة من ١٩٣٨ إلى ١٩٤٠ أسس «راديو تونس» وقاد البث الإذاعي ضد الدعاية الفاشية والتازية ، فأوقفته حكومة فيشي الموالية للاحتلال الألماني ثم قيض عليه وأُضفى في السجن ستة أشهر . على أنه تمكن من الفرار قبل أن يزحف الاحتلال الألماني إلى تونس . ولجأ إلى الجزائر . وفي عام ١٩٤٣ رحل إلى الولايات المتحدة ، وأقام تباعاً في كندا وأمريكا الوسطى والجنوبية قبل أن يعود إلى فرنسا حيث عيّن بعد تحريرها من الاحتلال الألماني مديراً للبرامج الموجهة بهيئة الإذاعة والتلفزيون . وفي عام ١٩٤٨ التحق باليونيسكو ، ولم يكف منذ ذلك التاريخ عن القيام بالرحلات إلى الشرق الأوسط وأفريقيا السوداء وأمريكا اللاتينية وغيرها من بقاع الدنيا .

وكشاعر وروائي وكاتب مقالات وصحفي نشر فيليب سوبو الكثير من الأعمال معلناً على الدوام انتماءه إلى السريالية . ومن أعماله الشعرية «متحف الأحياء المائية» ١٩١٧ و «وردة الرياح» ١٩٢٠ و «هناك محيط» ١٩٣٦ و «الأعمال الكاملة» ١٩٣٧ و «رسالة

الجزيرة المهجورة» ١٩٤٥ و «الجيش السري» ١٩٤٦ و «أناشيد» ١٩٤٦ و «أغان النهار والليل» . وقد نشر هذا الديوان بالقاهرة عام ١٩٤٩ و «أغان» ١٩٤٩ و «بلا عبارات» ١٩٥٣ . كما نشر سوبو دراسات عديدة عن الشعراء «جيوم أبولينير» ١٩٢٧ و «لوتريامون» ١٩٤٦ و «وليام بليك» ١٩٢٨ و «بودلير» ١٩٣١ وأخيراً «مقال عن الشعر» ١٩٥٠ .

(٢) أندريه بريتون Andre Breton مؤسس ومنظر ودينامو الحركة السريالية . ولد عام ١٨٩٦ وتوفي عام ١٩٦٦ . درس الطب في باريس إلى أن استدعى للخدمة العسكرية عام ١٩١٥ فاشتغل بعدة مراكز للأمراض العصبية والنفسية فأنجبه إلى دراسة أعمال سيجموند فرويد الذي أثق به في فنيًا عام ١٩٢٢ .

نشر بريتون ديوانه الأول «جيل الرحمة» عام ١٩١٩ واشترك في الحركة الداديه المتحررة . وشغل مع رفاقه الشعراء كريفيل وديزنوس وأيلوار وبيريه وبيكاليا باستكشاف مجاهل «الأوتوماتية النفسية» وركز بالأخص على «الأحلام» و «التنويم المغناطيسي» .

وفي عام ١٩٢٤ نشر «الإعلان السريالي» الأول . وأعقبه إعلان سريالي ثان عام ١٩٢٩ ثم إعلان ثالث عام ١٩٤٧ وفي هذه الإعلانات عرض بريتون المبادئ التي قامت عليها الحركة السريالية التي يقودها ، ثم قام بتعميق مفاهيمها الفلسفية ، وتوسيع آفاق اهتماماتها . كما أبرز الوجه الثوري للحركة ، ووقف في وجه كل محاولات لتشويهها أو التلاعب بها . وفي عام ١٩٣٠ أصدر مجلة «السريالية في خدمة الثورة» ونشر عام ١٩٣٢ واحداً من أهم كتبه الثائرة للنظريات السريالية بعنوان «الآفاق المستطرفة» وفي عام ١٩٣٨ أقام بالمكسيك حيث أنشأ مع مصورها الكبير ديمودي ريفير والتوري الروسي ليون تروتسكي «الاتحاد الدولي للفن الثوري المستقل» وكتب ميثاقه مع تروتسكي . ولجأ عام ١٩٤١ إلى الولايات المتحدة حيث أصدر مجلة سريالية ونشر بعض كتبه . ثم عاد إلى فرنسا عام ١٩٤٦ وأعاد تأسيس الجماعة السريالية في باريس . وانضم إليها عديد من الأدباء والشعراء والفنانين الشباب . ومن أعماله البارزة «ضياء الأرض» ١٩٢٣ و

وإذا كانت الدادية أو حركة اللاشيء قد أجهدت نفسها على الأخص في التأليف بين جزئيات الأنقاض المختلفة عن تخطيطها للقيم المتعارف عليها فإن «السريالية» أو حركة «ما وراء الواقع» أخذت على عاتقها أن تجري تجاربها على الغوامض التي يقرها اللاشعور وأن تحرر الحس في الوقت ذاته من ربكة المسلمات العتيقة. ولذلك فعندما نشر أندريه بريتون «إعلان السريالية» طالب بأن تُكسح الرؤى المعقولة وأن تحل محلها رؤى غير معقولة. أو عبارة أخرى طالب بالحث على التساؤل عن أصل الأشياء ومفهومها من خلال إنكار منطقيتها ميدانيا. أي الحث على التشكيك في كل شيء وعدم التسليم تسلياً ساذجاً بأن كل شيء في مكانه المنطقي بل اعتبار أن الوصول إلى قيم جديدة وحقائق قبية يتأتى عن تعمق الروابط المستتبة بين الأشياء. لأن هذا يوصل في النهاية إما إلى إرساء اليقين ببعض الحقائق الموجودة أو إلى التوصل إلى حقائق جديدة. فهمة الفن والأدب الأولى هي اختيار متانة الروابط بين الموجودات بمحاولة زلزلة كيانها. وذلك باضهار كل شيء في غير مكانه الطبيعي مما من شأنه أن يثير الدهشة لدى الجمهور ولكنها دهشة ستختلف في ضائرهم الأثر الذي يشده السرياليون. ألا وهو زرعهم عن المضي في حياة باردة قائمة نتيجة لقيامها على مسلمات متداولة متواضع عليها بغير مناقشة.

وقد بحث السرياليون عن الوسيلة التي توصلهم إلى إحداث هذا الأثر المزلزل فوجدوا مرتعاً خصياً لهم في اللاشعور أو العقل الباطن حيث توجد صور الأشياء على نحو غامض مبهمة. وتربط ارتباطاً نابعا عن عالم آخر غير عالم الواقع. فإذا أخذ الفنان أو الأديب على عاتقه أن يستكشف مجاهل هذا العالم بموجوداته وروابطه وألوانه وخطوطه فإنه سيقدم للجمهور فناً أو أدباً جديداً تماماً يثير في الناس الدهشة المطلوبة وحب الاستطلاع والرغوب فيه لتوصلهم بهم إلى مناقشة العالم الواقعي المحيط بهم وعدم الاعتداد في فهمه بمجرد مسلمات توارثوها جيلاً بعد جيل كجست هامدة (راجع الفصل الذي خصصناه لدراسة الدادية والسريالية في مؤلفنا «حصار الألوان» الصادر عن هيئة الكتاب عام ١٩٨٠).

وفي مقدمة الشعراء السرياليين أنتوني أرتو (١٨٩٦ - ١٩٤٨) وروبير ديزنوس وكان من أوائل من مارسوا الكتابة الأوتوماتية مع بريتون ومات في معسكر من معسكرات الاعتقال النازية عام ١٩٤٥ عن خمسة وأربعين عاماً. وبول أيلوار (١٨٩٥ - ١٩٥٢) وهو من أكبر الشعراء المعاصرين وأثرهم عطاء وريثون كوييتو (١٩٠٣ - ١٩٧٦) وبييامين بيري (١٨٩٩ - ١٩٥٩) ومن الأحياء لوى أراجون المولود عام ١٨٩٧. وجاك بريفيير المولود عام ١٩٠٠ ورينيه شار المولود عام ١٩٠٧.

(٤) Eeriture automatique كان يمكن أن نطلق على هذا النهج من الكتابة «الكتابة التلقائية» أو «الكتابة العنوية» ولكن كلا من «التلقائية» و«العنوية» لا تنطق تماماً مع حقيقة هذا النهج. ولهذا أثرنا أن تكون الترجمة «الكتابة الأوتوماتية» لأن ذلك أصبح مصطلحاً يتأق على الترجمة. مثل «السريالية» ذاتها. كما أن هذه الكتابة تنطوي على «حسية داخلية». فالكلمات لا تتتابع عنويًا. وتلقائياً تجري وفقاً لقوانين مضمرة. وفي اكتشافها اكتشاف خبايا كثيرة في عملية الكتابة. بل وفي عملية إدراك الوجود الإنساني.

وكما مورست «الأوتوماتية» في مجال الكتابة. مورست أيضاً في مجال التصوير. وقد برز في هذا المضمار الفنان الفرنسي أندريه ماسون المولود عام ١٨٩٦. ونعرض مع هذه الدراسة نموذجاً من أعماله يوضح مفهوم الأوتوماتية ونوعية عطائها.

«الخطوات المفقودة» ١٩٢٤ و«الدفاع الشرعي» ١٩٢٦ و«مقدمة للجدال حول القليل الباقى من الحقيقة» ١٩٢٧ و«نادجا» ١٩٢٨ و«شفاء الشعراء» و«المهندس أشيب الشعر» ١٩٣٢ و«حافة النهار» و«ما السريالية» و«هواء الماء» ١٩٣٤ و«الحب المجنون» و«القصر المريع بالنجوم» ١٩٣٧. و«أركان ١٧» ١٩٤٥ و«مارتينيك ساحرة الثعابين» و«المرأة داخل ساعة الخائط» و«قصائد» ١٩٤٨ و«حالة تلبس» ١٩٤٩. و«مفتاح الحفول» و«محاورات» ١٩٥٢ و«الفن السحري» ١٩٥٦ و«الشعر وخلافه» ١٩٦٠.

(٣) من الداديه إلى السريالية: خلص الفنانين والأدباء خلال الحرب العالمية الأولى. وقد استبد بهم اليأس والأسى. إلى أن كل شيء عديم. فقد انطلقت الحرب في تدميرها المجهول محيلة كل ما جاهد الناس من أجله إلى كومة من الخبثات. ومن ثم هبت جماعة من الفنانين والأدباء تعبر عن رد الفعل المتولد عن ذلك التباين الصارخ للإنسانية فأنشأوا مذهب «اللافي» أو «اللاأدب» ساخرين من كل شيء غير مؤمن بأي شيء. وأطلقوا على حركتهم العدمية هذه اسم «الحركة الداديه». وقد رأت هذه الحركة الثور في أحد مقاهي زيورخ بسويسرا في ليلة الثامن من فبراير ١٩١٦ على أيدي جماعة من الفنانين والكتاب في مقدمتهم الشاعر الروماني الأصل تريستان تزارا (١٨٩٦ - ١٩٦٣) الذي دس أصابعه في ثياب قاموس واتخذ أول كلمة وقفت عليها عيناه اسماً للحركة المنردة. وكانت هذه الكلمة «دادا» وتعني فيما تعنيه «الحصان الخشبي» ونشر إعلان الحركة الداديه مسجلاً أنه «ليس للفن والأدب الأهمية التي كنا نعتق بها. نحن فرسان الخيال منذ قرون. وخلص إلى أن هناك عملاً سلبياً تدميراً ضحاً يجب القيام به. وهو أن نكسر وننظف».

وقد قدر لبعض الفنانين والأدباء الكبار أن ينجذبوا إلى الحركة الداديه لفترة. ولكنها ما لبثوا أن انفصلوا عنها لمحض في دروبهم الخاصة. وقد وجد كثير من الشعراء في الداديه فرصة نادرة للتعبير عن طاقاتهم الفنية. إذ لم يكن من الصعب أن يصحى المرم داديا. ولكن عندما تراجعت الحركة وجد هؤلاء أنفسهم ينحيطون على شواطئ مظلمة. أما القلة الموهوبة من الجماعة من أمثال فرانسيس بيكايا (١٨٧٩ - ١٩٥٣) وجان أرب (١٨٨٧ - ١٩٦٦) ولوى أراجون وسوبير وبريتون فقد تطهروا إلى حضيض في الحركة انغايية. وهكذا نجد حركة «اللافي» أو «اللاأدب» التي هبت لتدمير الفنون والأدب قد انتهت نهاية طبيعية بأن دمرت نفسها. وفي عام ١٩١٩. جاء تزارا إلى باريس فاستقبل بنحاس شديد من الجماعة المشرقة على تحرير مجلة «أدب» والمشكلة من أندريه بريتون ومن الشعراء لوى أراجون وبول أيلوار وفيليب سوبير وغيرهم. واشترك معهم في مناقشات صاخبة. وفي عام ١٩٢٢ استخدم الشقاق بين تلك الجماعة وبين تزارا فانشق عليها لأنه رفض التخلي عن نظريته الذي وصل إلى حد القوضوية.

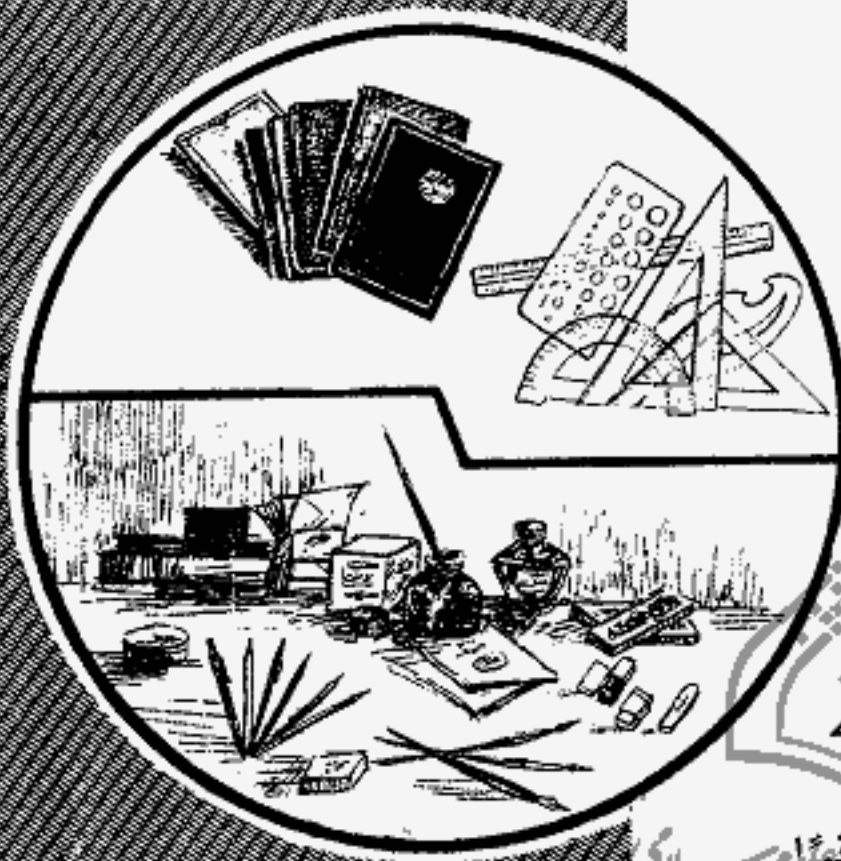
ولكن كلا من الفن والأدب لا يمكن أن يقف عند حد السلبية التدميرية بل لابد له من الانتقال إلى طور البناء. وقد وفق بريتون ورفاقه خلال العامين التاليين إلى أن يسموا حركة فنية أدبية جديدة أخذت عن الداديه لا معقوليتها وأضافت إليها النزوع إلى اكتشاف مجاهل اللاشعور كإداة للفن والأدب. وبقدر ما كانت الداديه صرخة إنكار تنطوي في ثنائها على بذور تيددها وتلاشيها كانت أيضاً خطوة ضرورية نحو السريالية التي بُنيت على حصانها. لقد كانت الداديه امتحاناً للفن. وتساؤلاً مريراً عما إذا كان شيئاً تافهاً سخيفاً أم عملاً جدياً جديراً بالتسجيل والبقاء.

1. Michel Carrouges: André Breton et les données fondamentales du surréalisme, Gallimard Collection Idées 121.
2. Jean-Louis Bedoun: la Poésie surréaliste, 1964.
3. Maurice Nadeau, Histoire du surréalisme, Éditions du Seuil 1943.
4. André Breton: les manifestes du surréalisme Gallimard 1963.
5. André Breton: Les vases communicants, Gallimard, Collection Idées 223.
6. André Breton, Les pas perdus, Gallimard 1969.
7. Patrick Waldberg: Surrealism, Thomas and Hudson Edition 1978.

الشركة المصرية للورق والأدوات الكتابية روى



الحائزة على
كأس الإنتاج
ثلاث سنوات متتالية



يسر لها أن تعلن عن توزيع
مختلف الأصناف الآتية
وبالأسعار الرسمية
ومن أهم الأصناف

* تليفزيون ٢٢ بوصة لو كسر تحت التسليم فوراً
* مراوح مكتب وبحمامل التسليم فوراً
* أثاثات * مكاتب حديدية * مكاتب مستوردة
وخزائن حديدية * كشكول حر وأدوات كتابية
وهندسية * ورق كلك ورسم
* ورق كتابه وطباعة
* أقلام حبر جاف ورصاص
* حبر رومنى الفاخر
* المنتجات الورقية المختلفة
بلوك نوت * ظروف * أجهزة
طبع تجارى ... الخ

الورق الخام

يباع بمتجر شلهوب

طريق

● فرع ستاندرلستيشنرى شارع عبدالخالق ثروت
● فرع بجاسن شارع البوصلة الجديدة متفرع من قصر النيل
● فرع الجيزة شارع مراد
● فرع ناصيبان ناصية شارع شريف ٢٦ يوليو
بمخدراته فروع الشركة بالمحافظات : الإسكندرية الوجه القبلى الوجه البحرى

ت : ٧٥٦٤٣

القاهرة : ٣ شارع شريف

الإدارة العامة : سويتش : ٧٥٦٥٣٨ — ٧٥٦٤٧٧

ت : ٨٠٣٧٨٢

الإسكندرية : شارع طلعت حرب

الشیطان

بين العقاد و ملتون

دراسة مقارنة

قبل أن العقاد سئل في أخريات حياته عن العمل الذي يعتز بأن يتركه للأجيال من بعده . فأجاب : « ترجمة شيطان »^(١) وقال طه حسين عن « ترجمة شيطان » : « لست أخفي عليكم أني قرأت له قصيدة لن ينقضي إعجابي بها وقد أقرأها عشرين مرة أو ثلاثين والسبب في ذلك أني أجد فيها كلها قراءتها معنى جديدا . أو معاني جديدة . ثم هذه الطرافة المدهشة وتستطيعون أن تبحثوا عن مثلها في الشعر القديم فلن تجدوا لها شبيها »^(٢) .

وعن القصيدة نفسها يقول الدكتور زكي نجيب محمود إنه لا يشك « لحظة واحدة في أنه لو كانت هذه القصيدة قد نظمت بالإنجليزية أو الفرنسية . واتخذت موضعها من تاريخ الأدب الأوربي . لما ذكرت تلك الآثار (الأرض اليباب لأليوت وأضرابها مما نشر في أعقاب الحرب العالمية الأولى) بما بينها من طابع مشترك . إلا وتذكر في طليعتها قصصيدة العقاد . لأنها منطبعة بالطابع نفسه عسرا وعمقا واتساعا وانطوائية تزدري أن تتوجه بالخطاب إلى عامة القراء . فهي وحيدة نوعها في الشعر العربي كله . وهي آية فريدة تستطيع أن تجمع حولها خيوط عصرها . كما هي الحال دائما بالنسبة إلى الآثار الأدبية الكبرى . فانظروكم قبل عن « الأرض اليباب » وكم قبل عن « بوليسيز » من حيث هما قطبان يدور حولهما أدب العصر . فهكذا كان ينبغي أن يكون الأمر بالنسبة لقصيدة العقاد « ترجمة شيطان » و أن حركة النقد عندنا سارت عن بصيرة وعلى هدى . »^(٣)

حمدي السكوت

لنكاهة أو التطرف كقول أبي نواس مثلا :

عجبت من إبليس في تبه

وخبت ما أظهر من نبتة

ناه على آدم في سجدة

وصار قوادا للبرية !

أو كبيتى بشار المشهورين :

إبليس خير من أبيكم آدم

فتبينوا بامعشر الأشرار

النار عذراء

والطين لا يسمو سمو النار

والحق أن « ترجمة شيطان » . من بين مئات القصائد التي تركها

العقاد . لتبرر عملا شامخا متفردا ليس له شبيه في سائر دواوينه الأخرى . ولا في سائر دواوين الشعر العربي التي نظمت قبلها . وهذا التفرد يحتاج إلى وقفة وإلى تفسير . وبخاصة وأن تاريخ الشيطان في الشعر العربي القديم لم يكن ليوحى للعقاد بهذه القصيدة الكبيرة . ففكرة شياطين الشعر مثلا . أولئك الذين يلهمون الشعراء أو يلقون عليهم قصائدهم - فيما يزعم العرب - والذين يختص كل شاعر بشيطان منهم (أو باثنين كما في حالة الأعشى !) والذين يسمون بأسماء تحفظها لنا كتب الأدب^(٤) . هذه الفكرة لا تفيدنا كثيرا هنا إذ إن شيطان العقاد شيطان مختلف . وبينفس القدر لا يفيدنا انتشار آيات عن الشيطان في دواوين الشعراء القدماء - غالبا ما نجى في معرض

الحرب قد خلقت هذا البناء الأليجورى غير المألوف في شعر العقاد ولا هذا التصور «الجديد» على العربية للشيطان. فمن أين إذن استلهم العقاد قصيدته؟ ومن أى معين استقى تصوره لشيطانه؟

في كتاب «إبليس» الذى صدر فى عام ١٩٥٨. وبعد مرور نحو خمسين عاما على نشر القصيدة يقول العقاد بعد أن استعرض وضع الشيطان فى الأدب العربى حتى مطلع القرن العشرين. (وكانه قد لاحظ أن النقاد لم ينتبهوا إلى المدافع الحقيقى لكتابة قصيدته). : «ثم نجمت فى أوائل القرن العشرين نوازع شتى للتوسع فى الاطلاع على آداب الأمم والبحث فى موضوعات الشعر وتعبيراته عند تلك الأمم ومن موضوعاته الملاحم المطولة. ومن تعبيراته تجسيم المعانى المجردة والعناصر الطبيعية وأرواح الغيب وكائناته المشبهة بتماثيل الأحياء.

«ونحن فى هذا الباب خاصة لا نبحث بحث المؤرخين أو النقاد الأوربيين وإنما نراجع ما أحسنناه واختبرناه. ونفهم بواعث النظم والتأليف فى هذه الأغراض مما عالجناه وانبعثنا إليه بوحى الاطلاع وعدوى الخواطر التى يوحىها. «أول ما خطر لنا أن نقارن بين التشبيهات والمعانى الخمسة فى اللغات الأوربية واللغة العربية. وكتبنا فى هذه المقارنة فى الكائنات الخفية وعن عجائب المخلوقات وعن الأساطير مما يطلع عليه القارئ فى كتاب «الفصول» وجمع الأحياء. وأحسننا الحاجة إلى تصوير بعض العواطف بصورتها الشعرية الخيلية. فأخذنا فى وقت واحد فى نظم قصيدة عن سباق الشياطين وتأليف كتاب نسميه «مذكرات إبليس»... وكان ذلك حوالى سنة (١٩١٢) وبعد الاطلاع على طائفة من ملاحم الغرب وأساطيره. فأما سباق الشياطين فقد تمت القصيدة التى نظمناها فى موضوعه. وأما مذكرات إبليس فلم يتم منها غير فصل واحد^(٨)... ثم بقيت النية مترددة حول هذا المطلب حتى تحولنا عنه بعد الحرب العالمية الأولى إلى موضوع القصيدة التى سميناها «ترجمة شيطان»...^(٩)

نحن إذن أمام تقرير صريح من العقاد يوضح أنه انبثت إلى «ترجمة شيطان» (وغيرها) «بعد الاطلاع على طائفة من ملاحم الغرب وأساطيره». لا بتأثير ظروف الحرب. أو ظروف الحرب وحدها. كما تقول المقدمة. فأى هذه الملاحم والأساطير استوحى العقاد؟

من بين كافة الأعمال الفنية التى يلعب الشيطان فيها دور البطولة. وأهمها «دكتور فاوست» (١٦٠٤) (١١) لما رلو و«فاوست» لجوته (١٨٣٢) و«ترتيلة للشيطان» (١٨٦٥) (١٢) (Inno a Stana) للشاعر الايطالى كروثشى ثم «الفردوس المفقود» لملتون. نجد أن الملحمة الأخيرة تحظى بمكان الصدارة فى رأى العقاد فهو يقرر أن «الشيطان الذى صورته ملتون أهم من الشياطين «الشعرية» التى صورها من سبقوه ولحقوه فى هذا الموضوع بين شعراء الغرب»^(١٣)

وفى اعتقادنا أن هذا الإعجاب بشيطان ملتون بصفة خاصة هو الذى أوحى إلى العقاد بنظم قصيدته «ترجمة شيطان». وسنحاول فيما

أما ما ورد فى «رسالة الغفران» عن إبليس. وهو حقا أقرب ما فى الأدب القديم إلى روح شيطان العقاد فإنه نذر يسير لا ينهض نموذجاً مكتتملاً يمكن أن يحاكيه العقاد. ولعل أهمه هو تلك السطور القليلة التى يقول فيها ابن القارح - وقد رأى إبليس يتلقى صنوف العذاب على أيدي الزبانية : الحمد لله الذى أمكن منك يا عدو الله وعدو أوليائه. لقد أهلكك من بنى آدم طوائف لا يعلم عددها إلا الله. فيقول (إبليس) من الرجل؟ فيقول أنا فلان بن فلان من أهل حلب كانت صناعتى الأدب أتقرب به إلى الملوك - فيقول (إبليس) : بش الصناعة ! إنها شيب عفة - (أى بلغة) - من العيش لا ينسج بها العيال. وإنما لمزلة بالقدم. وكم أهلكك مثلك ! فهيناً لك إذ نجوت. فأولى لك ثم أولى. إن لى إليك حاجة فإن قصيتبا شكرتها لك يد المنون. فيقول إني لا أقدر لك على نفع. فإن الآية سبقت فى أهل النار. أعنى قوله تعالى : «ونادى أصحاب النار أصحاب الجنة أن أفيضوا علينا من الماء أو مما رزقكم الله قالوا إن الله حرمها على الكافرين».

«فيقول إبليس : إني لا أسألك فى شئ من ذلك. ولكنى أسألك عن خبر تخبرني. إن الحمر حرمت عليكم فى الدنيا وأحلت لكم فى الآخرة فهل يفعل أهل الجنة بالولدان المخلدون فعل أهل القربات؟» (أى قرى قوم لوط) فيقول عليك الهيلة ! أما شغلك ما أنت فيه؟ أما سمعت قوله تعالى : «وهم فيها أزواج مطهرة وهم فيها خالدون» فيقول (إبليس) : «وإن فى الجنة لأشربة كثيرة غير الخمر...»^(١٤) (أى فينبغى لاستمتاع بالولدان مع الأزواج كما يستمتع بالخمر مع تلك الأشربة).

ولسنا فى حاجة إلى أن نلفت نظر القارئ إلى مدى الضحالة بل السذاجة التى يبدو بها ابن القارح إزاء انعم والدهاء والسخرية الملاذعة المستعيلة التى يعرض بها أبو العلاء شخصية إبليس. وقد نشير إلى هذا المشهد فيما بعد.

ومن جهة أخرى فإن ما ذكره العقاد فى المقدمة التى صدر بها للقصيدة لا يكفى فى إقناعنا بكتابتها على هذه الطريقة ولا برسم الشيطان فيها على هذا النحو.

تقول المقدمة : «فى هذه القصيدة قصة شيطان ناشئ ستم حياة الشياطين وتاب عن صناعة الإغواء هوان الناس عليه وتشابه الصالحين والطالحين منهم عنده. فقبل الله منه هذه التوبة وأدخله الجنة وحفه فيها بالخور العين والملائكة المقربين. غير أنه ما عتم أن ستم عيشة النعم ومل العبادة والنسج وتطلع إلى مقام الإلهية لأنه لا يستطيع أن يرى الكمال الإلهى ولا يطلبه. ثم لا يستطيع أن يطلبه ويصبر على الحرمان منه. فجهر بالعصيان فى الجنة ومسحه الله حجراً فهو ما يبرح يقفن العقول بجبال التماثيل وآيات الفنون. وقد نظمت هذه القصيدة فى أواخر الحرب العظمى فكل ما فيها من الألم واليأس فهو لفحة من نارها وغيمة من دخانها»^(١٥)

ونحن وإن اقتنعنا بأن الحرب وما جرت على البشرية من ويلات ومآس^(١٦). قد تكون هى علة بعض ما تضمنته القصيدة من أفكار. وبخاصة ما يتعلق منها بسلوك البشر فإننا نظل غير مقتنعين بأن ظروف

يلي من صفحات أن نبرهن على صحة هذا الافتراض . ولكن ينبغي علينا - قبل أن نخوض في تفاصيل هذه القضية - أن نتعرف أولا على قصيدة العقاد .

تبدأ القصيدة بافتتاحية تشمل الأبيات من ١ إلى ٦ وفيها يجعل الراوى الموضوع الذى سيتناوله : قصة شيطان خلقه الله ليكون عبرة للناس . وليس في الأبيات ما يستوقف النظر سوى أن راوى العقاد قد حدد القضية منذ البداية . وقرر أن الله تعالت حكمته قد قدر للشيطان السوء قبل الوجود . وشاء له الكنود ...

وحسب الموقف بهذه السرعة برغمنا على مقارنة موقف العقاد بموقف « ماثون » الذى شغله طويلا البحث عن دافع درامى مقنع لخرق الشيطان . وبالتالي طرده . دافع لا يكون قويا بحيث يبدو الله - سبحانه - فى صورة المتعسف . ولا ضعيفا بحيث يبدو الشيطان ساذجا . (١٣) حسم راوى قصيدة العقاد الموقف إذن منذ البداية . مستغلا - على ما يبدو - المسلمات الشائعة بين القراء العرب . واستعداد اندهن العربى . نتيجة لذلك . لتقبل أى عقوبة تلحق بالشيطان على أى أمر طبعى . لكنه لم يكدر يترك هذا الموقف يمر حتى فجأنا بتلك السخرية الصارخة فى البيتين الخامس والسادس :

قال كوفى محنة للأبرياء

فأطاعت . يا لها من فاجرة !
ولو استطاعت خلافا للقضاء
لاستحقت منه لعن الآخرة

بهذا يصبح الموقف واضحا لا لبس فيه . إن الراوى يريد أن يصدم القارئ ويبرزه فى عنت حتى ينتبه إلى ما ستقوله القصيدة . وهو فى الوقت ذاته يضع اللبنة الأولى فى بناء موقف وجدائى متعاطف مع الشيطان . يثيره مجرد المقابلة بين موقف الشيطان وموقف خالقه .

ثم يستطرد الراوى بعد ذلك إلى مواقف ثلاثة لا تعينا هنا كثيرا وتشمل الأبيات من ٧ إلى ٦٠ أولا أن سنة الله فى معاملة الشيطان فى القصيدة على هذا النحو المحجف قد فتحت الباب واسعا أمام المتجربين من حكام الأمم للتكيد بخصومهم . إذ ما عليهم . إذا أرادوا التكيل بأحد خصومهم إلا أن يتمحلوا له موقفا يصعب فيه الخيار . أو يخرجه حتى يزل فيصبح فى رأيهم « شيطانا قدرا » يستوجب النعمة .

ويعرض الموقف الثانى هبوط الشيطان فى أفريقيا ووصف الراوى للزنج وهو وصف يكشف عن تعصب لوى أو عرقى قد لا نستسيغه الآن . ولعل اختيار الشاعر لأفريقيا كأول مهبط للشيطان مرجعه أن أقدم مخلوق بشرى بدأ العيش هناك .

على كل حال فلا ينتهى هذا الموقف حتى يبدأ الشيطان فى التمرد . فهو يتعجب : إذا كان الزنج (فى ذلك العهد السحيق بالطبع) لا يختلفون كثيرا . سواء فى الشكل أو فى السلوك . عما يخالطهم من حيوان فلم يرسله الله لإغوائهم وبخاصة وأنه - سبحانه - يقوم بإغواء الحيوان بنفسه ؟ أهى فقط مسألة إذلال لكبريائه ؟

أما ثالث المواقف التى لا تعينا كثيرا فيما نحن بصددده . فيصف انتقال الشيطان إلى منطقة أكثر تحضرا . « حول بحر الروم أو بحر العجم » . وهناك يطلق الشيطان كلمة « الحق » بين البشر فننطلق عليه الحيلة ويسود « الفعل الذميم » دوما باسم الحق فإذا الحق « سيف المعتدى » و« طلاء الخبيث » و« بريق الذهب » و« ذلة العبد » ... إلخ ويستمرى الشيطان هذا الأسلوب لحق طويلا و« كلما أتيت زرعنا ينعا » . لكنه ما يلبث فى الموقف الثانى من القصيدة أن يستكشف من فتنة الناس ويبدو وكأنه يرى لحاضه حتى الراشدين الغائمين منهم . ماذا غنسوا ؟

كلهم طالب قوت . والثرى .

ذل قوم أو تعمالوا . محصب
وقصارى الأمر فى هذا الورى
راسب بطفو وطاف يرسب

وموقف شيطان العقاد هنا قريب من موقف مفسوفيليس فى مطلع مأساة فاوست حين يسأله الإله : « هل بقى شئ لم تقله ؟ ما لك لا تجئ إلا لتتهم ؟ أما ترى مدى الدهر فى الأرض شيئا حسنا ؟ » فيجيب مفسوفيليس قائلا : « كلا أيها المولى ! إني لا أرى هناك إلا كل قبيح . كما هى الحال منذ القدم . وإني لأشفق على بنى الإنسان حين أرى حياتهم ملأى بالآلام . حتى لقد رثيت أنا للمساكين فلا أريد أن أعذبهم » (١٤)

وهذا كان مفسوفيليس قد ضل يمارس مهنته . على الأقل مع فاوست . فإن شيطان العقاد كان أكثر حسما وتوقف عن الأغواء تماما . وكفر بالشعر بعد أن تبين له أن الخير فى هذا الوجود نافه لا قيمة له وبالتالي فلا يستحق أن يتعب نفسه فى إزالته . لأن الراشد والغاوى كليهما ليس لديهما ما يحسدان عليه . وهكذا فالكفر بالشعر هنا - كما يوضح العقاد فى الخامس - أسوأ من الكفر بالخير ومع ذلك فإن الله - سبحانه - يعد هذا الموقف - الذى هو فى واقع الأمر رفض وتمرد - ضريبا من التوبة والندم يؤهل الشيطان لدخول الجنة - على الرغم من سبق قوله بأن الاقتراب منها محرم عليه :

يكفر الشيطان بالشعر العقام
فتعد الكفر منه ندما
وتنجيه إلى دار السلام
وقديما قلت لا يغشى الحمى

ويستغرق هذا الموقف . وهو جزء قصير . الأبيات من ٦١ إلى ٧٠ لينقلنا الشاعر بعدها إلى وصف للجنة لا يختلف كثيرا عن الوصف الشائع لها . بعد أن انتقل إليها الشيطان واستقر بها فى « هضبة عند مصب السلسيل » وهى هضبة فيها نخيل وثمر وبراكين خبا منها الضرام (كما خبا الضرام من نفس الشيطان) .

وبعد الإقامة فى الجنة لفترة يأخذ الشيطان فى الملل ، ويضيق بالمللثة من حوله وينكر منهم براءتهم أو سذاجتهم ويفضل عليهم سكان الجحيم ، ويرى أن سكان الجنة لا يقلون شقاء عن سكان الجحيم

إن لم يفوقهم ، فحين يسأله ملك قريب منه عما إذا كان العبوس الذى بدا على وجهه هو بعض ما يحدث فى وادى اللظى ، (وكان الشيطان قد عبس حين رأى الملائكة دائمى التسبيح فى الجنة شكرا لله - الذى يحسده هو - على إنعامه بها غير مدركين - فدرأه - لحقيقة وضعهم) يصيح به الشيطان .

أى واد ؟ قال وادى الكافرين

قال : دع هذا . لما أنت وذاك ؟ !

قل لنا كيف . ترانا هاهنا ؟

قال ماذا ؟ ! إننا للفائزون .

قال لكى أرانا كلنا

وأراكم - قبل - أشق ما يكون

واستعلاء الشيطان هنا ورؤيته الأكثر عمقا للموقف . فى مقابل سذاجة الملاك تذكرنا بالموقف الذى سبقت الإشارة إليه بين إبليس وابن القارح فى «رسالة الغفران» كما تذكرنا ببعض مواقف ملحمة ملتون .

وعلى أثر رد الشيطان هذا تفرع الملائكة فرقة هائلة لولا أن تدخل الله على الفور لا تطلقوا بسببها إلى النجوم والشهب أو «عدد الرجم» كما يسميها العقاد ويقذفون بها هذا الشيطان . الذى كان ينبغي أن يشكروه لأنهم بفضلهم اكتسبوا انفعالا جديدا هو الغضب ! كما تعلم شياطين ملتون شعورا جديدا هو الألم بسبب جراحهم فى معركتهم مع الملائكة المؤمنين .

على أى حال فإن الله يتدخل وينقذ الموقف . ثم تحدث المواجهة الرئيسية الطويلة فى القصيدة بين الله والشيطان . والتي يعتذر فيها الأخير عن شكر نعم الله عليه لأنه لا يراها نعمة . ويسأل الله ألا يؤاخذ به بشكر الآخرين لها . لأن هؤلاء يشكروه حتى على المكروه . وإذا كانت الشاء تشكر الله على تزويدها بالعشب فليس من المنطق أن تشكر الأسود الله لو أمدها به هى أيضا . لأنها لا تتغذى عليه .

ويتطرق الشيطان من ذلك إلى تشبيه أسلوب حكم الله بأسلوب الملوك الذين يحكمون الناس بما لا يفقهون ويحرمون عليهم السؤال ويمنعون أبصارهم من النظر . وهو استطراد سياسى يتجاوب فى نهاية القصيدة مع نظيره الذى سبق فى أوفا . ثم يوجه الشيطان سؤاله الضخم النافذ حول الحكمة من هذا الوجود :

أهى الراحة فى الخلد سدى .

تمر الكون جميعا واللباب ؟ !

فانظر إلى كلمة «سدى» وأهميتها فى البيت . لكأن العقاد «المرح» يتسم وهو يضع هذا التساؤل على لسان الشيطان : أحقا خلقت كل هذه السماوات والأرضين وما بينهما . والأفلاك والنجوم والعوالم العلوية والسفلية «الكون جميعا» لكى تحصل فى النهاية على مجموعة من البشر «اعاطلين» خالدين فى الجنة يأكلون ويمرحون ولا يصنعون شيئا !!

ينتقل الشيطان بعد هذا لتوضيح فكرته عن الخلد الذى يرضاه وهو يمثل فى أن تكتمل أمانيه فلا يطمع فى شئ يعجز عن تحقيقه . ولا يتحقق هذا إلا بأن تكون له صفات الإله . فالشيطان هنا يحسد الله سبحانه على قدراته . «وكلما أبصره محتكما أصغر الكون وأزرى

بالخلود» . وينتهى هذا المشهد بأن يمسحه الله حجرا جزءا تطاونه . لكنه يظل «يسنوى العقول» حتى بعد أن استحال صخرا . (تمثالا جبلا أو صنما) . وفكرة حسد الشيطان لله وطموحه إلى أن يكون ندا له - وهى تشكل الموقف الرئيسى فى القصيدة كلها - تبدو غريبة على الأذن العربية . وأذكر أنى حين قرأت «ترجمة شيطان» لأول مرة . وبلغت فى القراءة هذا الموقف . لم أستع أن يشوه العقاد صورة هذا الشيطان . الذكية والمنطقية جدا منذ بداية القصيدة . على هذا النحو . ونكتفى بعد أن قرأت «ملتون» أدركت من أين نبئت الفكرة عند «العقاد» . وإن كنت لا أزال أرى أن هذا الموقف . بالشكل الذى عرض به . لا يبدو مبررا بالقدر الكافى . على عكس شيطان «ملتون» الذى تبدو نزعتة «المائلة» . على ما سنرى . طبيعية فى موضعها . ثم تختتم القصيدة بتعليق لإبليس ومعشر الجن يتبرءون فيه من هذا الشيطان ويتساءل إبليس :

أترى شيطانه من قومنا

أغوت الأملاك فهو ابن ملك

وهكذا عجز الشيطان المسكين عن أن يرضى شيعته أو خصومه شأنه فى ذلك شأن الإنسان المتوقد الذكاء المذهب الحساس (أو العقاد نفسه) :

أبدا يهتف بالسقول فلا

يعجب الغى ولا يرضى الرشاد

وكما رأينا فإن الوقائع السابقة تحكى على لسان راوى القصة . وموقفه عادة موقف تفهم وتحسس وتعاطف مع الشيطان . ولكنه لا يعفيه من الدم واللعن والاستنكار من وقت لآخر . وفى هذه الحالات نجى العبارات التى يذمه بها ويستنكر بها فعالة مجازية للعرف الشائع الذى يتشابه فيه كل قائل . على حين تبرز الأعمال والأقوال التى ينسبها إليه . أو يضعها على لسانه بروزا قويا موفور النصب من عناية الشاعر وإعجابه وتعل الموقفين بتضحان فى الآيات التالية على سبيل المثال :

انت يارب لطيف فى القضاء

فاصعق اللهم من يحدد لطفك

قسما باسمك يارب السماء

ما أرى فى الناس من يدرك وصفك

يكفر الشيطان بالشر العقام

فتعد الكفر منه ندما

وتنجسيه إلى دار السلام

وقديما قلت لا يغشى الحمى

فضلك اللهم من غير حاب

وكذا اللهم آلاء العلم

فاعجبوا من نعمة الله العجاب

وانظروا كيف تلقاها الرجيم

ولكن لراوى العقاد وظيفة أخرى . هى وظيفة «شاعر الربابة» . الذى يخاطب مستمعيه خطابا مباشرا من وقت لوقت . عادة لاستئناف حديث قد قطع أو للانتقال من موقف لموقف . وهكذا نراه مثلا بعد الاستطراد

موضوع الساسة المتجبرين الذين ينتفعون بسنة الله في حكمهم .
ويبلغون الأسباب للتكيد بخصوصهم . بعد هذا الاستطراد يقول
الراوي :

قال كوفي محنة للأبرياء

واخسأى أيها النفس العقيم

وكان من قبل حديث الساسة هذا قد أنشد :

قال كوفي محنة للأبرياء

فأطاعت ياها من فاجرة

والراوي هنا يكرر الشطر نفسه إيدانا باستئناف السرد مرة أخرى بعد أن
قطعه الحديث السابق .

وفي موضع آخر يقول :

لا تطيل القول فالخطب يسير

وحياة الإنس والجن هدر

ثم يعود بعد خمسة وعشرين بيتا . وصف فيها نجاح الشيطان في إغواء
أهل الأرض الأكثر تحضرا . فيقول . وهو تكرر للبيت نفسه تقريبا :

لا تطيل القول فالقول هذر

وحياة الإنس والجن هباء

إيدانا بالانتقال إلى موقف آخر .

ثم هو يخاطب القارئ - بصفته المباشرة هذه المرة ويدعوه على طريقة
الشاعر الشعبي - قبل أن ينتقل إلى الموقف الحاسم الذي واجه فيه
الشيطان ربه وانتهى بمسحه صخرا .

أيها القارئ وقبت العشار

وبلغت الخلد موفور القدم

ولا شك أن العقاد قد استغل لغة الشاعر الشعبي استغلالا بارعا في
القصيدة فأشاع بعباراته هذا الجو الساذج العذب . وحقق الإيحاء
بأسطورة القصيدة . وتمكن من مخاطبة وجدان القارئ مباشرة . فضلا
عن أنه أفاد من تلك العبارات الشعبية في السخرية الناعمة بقارئه .
(والسخرية بالمناسبة ملمح بارز من ملامح هذه القصيدة . ومن السهل
على القارئ أن يتبع ما لم نشر إليه هنا) . انظر مثلا إلى قول الراوي
بخاطب السامعين أو القارئ بعد أن وصف الجنة وصفا مقتصدا :

ونفيض الوصف لولا أننا

نصف الدار لكم يا داخلها

فاصبروا فالصبر مفتاح الفتي

واسمعوا كيف غوى الشيطان فيها

ونأمل هذا النداء البالغ المرح في البيت الأول . وما يوحى به من
أوصاف كثيرة يمكن للقارئ المتأني أن يطبع بها هؤلاء القراء الموجه إليهم
النداء . ثم انظر أيضا إلى هذه النصيحة التي لا تقل مرحا وسخرا :

أيها القارئ وقبت العشار

وبلغت الخلد موفور القدم

هل رأيت الجيش في هول الفرار
أو رأيت السطير راعنها القديم
إن تكن لم ترها فارصد لها
تدر ما فزعة أملاك السماء

فالراوي « يشير على القارئ » في البيت الأخير بأن يترصد - إذا لم يكن
قد رأى ذلك المنظر من قبل - أن يترصد جيشا منهزما ساعة الفرار ! حتى
يمكنه أن يتصور كيف فرغت الملائكة حين أخبرها الشيطان بأنها شقية في
الجنة في الواقع . فأتى سخرية بالقارئ - وبالملائكة - غوى هذه
النصيحة ! والحقيقة أن الصورة التي تقدمها القصيدة للملائكة (ارجع
إلى الأبيات ٩٩ - ١١٤) تبعث على الابتسام . بل القهقهة أحيانا .

أما شيطان العقاد فهو شيطان غير مألوف للقارئ العربي . وهو
بصفاته التي تبعث على الإعجاب . ومنها الشجاعة في رفض ما لا
يقنعه . والذكاء العميق النافذ المستغل في التأمل واكتساب المعرفة .
والحيوية التي تأنف حياة الددة والكسل حتى في الجنة . والنصحية . بهذه
الصفات . وبالأسلوب الذي عرض به . يثير تعاطف القارئ في قوة .
فلقد فرض عليه منذ البداية - وفي كثير من التعسف أن يذهب لإغواء
البشر . فأدى المهمة لأحقاب طويلة تكشف له خلالها الحقائق -
فأوقف نشاطه في الإغواء . وأخذ يري لمن كان يغويهم . ثم يكتشف
حقيقة الجنة والخلود فيها أيضا فيرفضها . ثم يقف . في نهاية القصيدة .
وفي سبيل هدف آمن به . موقفا يعلم علم اليقين أن سيكون فيه حتفه بل
مسحه صخرا . فلا يتردد مع ذلك في الإقدام عليه . ويواجه خالفه
بالحقيقة الصراح في لغة مهذبة واثقة . ويقلب شجاع ذكي يدرك حتى
نوع العقوبة التي ستفرض فيه . كل هذا في مقابل خصم صوره راوي
القصيدة جبارا متعسفا فحسب . كتب الشفاء لهذا الشيطان قبل أن
يوجد . « وأنى منه وفاء الشاكر » . وفرض عليه أن يغوى البشر على أن
تأويه وتأويهم الجحيم ! ثم هو لم يفتن حتى إلى أن الشيطان قد كف عن
إغواء الناس . لا من قبيل التوبة بل رثاء لهم . فناقض قوله السابق
وأدخله الجنة . وحين صارحه الشيطان بالتساؤلات التي تشقيه لم يكلف
نفسه مشقة الإجابة على أي منها . واكتفى بأن مسحه حجرا كما توقع
الشيطان . والقصيدة لا تنطق هذا الخالق إلا بكلمات التجبر والقسوة وفي
موقفين لا ثالث لهما . الأول حين ينسب الشيطان في البداية بما كتبه
عليه :

..كوفي محنة للأبرياء

واخسأى أيها النفس العقيم

أيها الشيطان أضلل من تشاء

سوف تسأويك وتأويه الجحيم

والثاني في نهاية القصيدة . بعد أن استمع إلى كل تساؤلات الشيطان
النافذة حول أمور لم يتضح له وجه الحقيقة فيها وعلى رأسها الحكمة من
هذا الوجود . فلم يزد على هذه الكلمات المختصرة الغاضبة :

كن عبيدي (فلما أن أوى)

(قال) كن صخرا كما شئت (فكان)

أفلا يحس القارئ أن هزيمة الشيطان هنا على هذا النحو . تضعه في



مستوى خلق أكرم وأنبل من مستوى خصمه في القصيدة كما يعرض في البيت السابق .

وواضح أن هذا ليس هو الشيطان المؤلف لدى القارئ المعرف أو المسلم . إنه شيطان غربي شديد الشبه بشيطان ملتون . كما صورته النقد الرومانتيكي الإنجليزى بصفة خاصة . وإن بدت فيه بعض ملامح مستوفيايس جونه أو ابليس المعرى كما سبق .

ونظن أنه قد آن لنا أن نتعرف في إيجاز على شيطان ملتون .

الفردوس المفقود

نشر ملتون (١٦٠٨ - ١٦٧٤) هذه الملحمة الشعرية لأول مرة في عام ١٦٦٧ في عشرة فصول (Books) ثم أعيد ترتيبها في الطبعة الثانية عام ١٦٧٤ لتصبح اثني عشر فصلا نتيجة لتقسيم كل من الفصل الثامن والفصل العاشر في الطبعة الأولى إلى فصلين في الطبعة الثانية .

وتدور « الفردوس المفقود » حول خطيئة آدم وفقدانه للفردوس بفضل إغواء الشيطان لحواء وله على الأكل من فاكهة الشجرة المخمرة . وكان الشيطان قد طرد من السماء هو وأعوانه لتمرده على الله . كما تعرض لقصة خلاص الإنسانية على يد المسيح الذي يقدم روحه فداء لهذا الغرض .

ويطالعنا الفصل الأول بعرض موضوع الملحمة باختصار . ثم بوصف للشيطان مع أتباعه وهم مستلقون في بحيرة الجحيم المحترقة . حين يستيقظ الشيطان يعلن سروره بالجحيم ويهون على « بعل زبوب » zibub أكبر أتباعه أمر هزيمتهم ويقول إننا انهزمنا في معركة ولكننا لم نخسر حربا . ثم يوقظ أتباعه ويطلب عقد اجتماع لتدارس الموقف .

وفي الفصل الثاني يفتتح الشيطان الاجتماع باندفاع عن زعامته ويطرح احتمالين للمناقشة . إما خوض معركة صريحة أخرى ضد الله . أو اللجوء إلى التآمر في . فيجذب البعض الحرب ويجذب البعض المسألة وتقبل وضعهم الجديد في الجحيم طالما أنهم لن يستطيعوا هزيمة الله . ثم يقترح بعلزبوب - بعد أن يسخر من فكرة المسألة - أن يهاجموا الأرض . وكانت قد خلقت حديثا . فيحظى اقتراحه بالموافقة . ولكن لا يجرؤ أحد على القيام باستكشاف الأرض فيعلن الشيطان - بعد تأكيده على مخاطر الرحلة - أن سيقوم بها بنفسه .

وفي الفصل الثالث ينظر الله إلى الأرض وإلى الجحيم وإلى الشيطان طائرا نحو الأرض وينبئ « الابن » بأن الشيطان سينجح في إغواء آدم وأن الأخير سيعاقب . ويعرض « الابن » أن يقدم نفسه فداء لإنقاذ الإنسان وخلاصه من الخطيئة ورفع إنسانيته بإعادتها إلى السماء Heaven مرة ثانية . وتقبل نصيحته ويحمد عليها . ويبسط الشيطان على السطح الخارجي للعالم وفي النهاية يصل إلى أسفل السلم الذي يقود إلى السماء ويجواره الممر الذي يبيط إلى الأرض . ويتنكر في صورة ملاك شاب . لدى مرأى الملاك يوريل (Uriel) . ويبدى تلهفه الشديد

للإلقاء نظرة إعجاب على الجنس الذي خلقه الله حديثا . فينخدع يوريل بنفاقه ويشير له إلى الأرض والقمر وجنة عدن فيطير الشيطان إلى الأرض .

وفي الفصل الرابع يقترب الشيطان من الأرض ويفكر في ماضيه الشخصي وثورته وسقوطه وتعاसे حاضره . ولكنه يرفض فكرة التصالح . وتبدو انفعالات تفكيره المختلفة على وجهه فيلاحظ « يوريل » ذلك . ويشك في أنه روح شريرة هاربة . ويصل الشيطان إلى عدن وحديقة الفردوس . التي توصف هنا بالتفصيل . وليجلس فوق شجرة الحياة . ثم يرى آدم وحواء فيحسدهما على ما هما فيه من نعيم ويستمع إلى حديثهما حول شجرة المعرفة التي حرمت عليهما فيقرر خطته في إغواء حواء بالأكل منها . وفي هذه الأثناء يكون « يوريل » قد حذر « جبريل » من روح شريرة هاربة رآها فيبعث جبريل . الذي كان يجلس مع بعض الحراس عند بوابة الفردوس . ببعض الحراس الذين ينجحون في اكتشاف الشيطان وإحضاره فعلا . ويتحاور الشيطان مع جبريل ثم ينتهي الفصل بهرب الشيطان من الفردوس .

وفي الفصل الخامس يحكى حواء لآدم حلما كان الشيطان قد بدأ به إغواءها في الفصل السابق لكي تأكل من الفاكهة المخمرة . ثم يخضر رفايل مبعوثا من الله ليحذر آدم من الشيطان . فيطلب منه آدم أن يحكى له كيف حرض الشيطان أعوانه على الثورة ولماذا فيبدأ رفايل في إخباره .

وفي الفصل السادس يستمر رفايل في إخبار آدم عما تم في ثورة الشيطان . وينبئ هنا بأن الله أرسل أولا ميكائيل وجبريل على رأس جيش من الملائكة لمحاربة الشيطان وأنصاره ولكن المعارك استمرت يومين دون أن يتحقق النصر لأى من الطرفين . ثم أرسل الله في اليوم الثالث « الابن » الذي طلب من جنوده أن يبقوا ويستريحوا . وتقدم هو وحده مهاجما الشيطان وجنوده واستطاع أن يسوقهم إلى حافة السماء ثم اضطهرهم إلى السقوط في الفضاء . ذلك السقوط الذي استمر تسعة أيام قبل أن تلتفتهم الجحيم .

وفي الفصل السابع يحكى رفايل لآدم كيف أن الله قرر بعد ذلك أن يخلق عالما آخر تسكنه مخلوقات جديدة وأرسل « الابن » ليقوم بعملية الخلق في ستة أيام .



وفي الفصل الثامن يستفهم آدم عن حركة الأجرام السماوية فلا يحظى إلا بجواب غامض . ثم يحكي آدم لرفائيل ما يتذكره من قصة حياته هو منذ أن خلق ويتحدث مع رفائيل عن علاقة الرجل بالمرأة وهل تحب الملائكة أيضا ويحييه رفائيل بالإيجاب .

وفي الفصل التاسع يدخل الشيطان في جسد الحية ويقترّب من حواء التي كانت وحدها في ذلك اليوم ويقنعها بالأكل من شجرة المعرفة . ثم تحكي حواء لآدم ما حدث وتحضر له شيئا من الفاكهة نفسها . وبصدم آدم . إذ يتبين حقيقة ما حدث . ولكنه . بدافع حبه الشديد لحواء . يقرر مشاركتها الخطيئة والمصير ويأكل من الشجرة . وبالأكل من الشجرة تزول براءتهما ويغطيان أنفسهما . ثم يأخذ كل منهما في لوم الآخر .

وفي الفصل العاشر يرسل الله «الابن» لإخبارهما بحكم الله فيهما . فينطق بالحكم على حواء ثم على آدم . فأما حواء فستقاسي آلام الوضع وسيطرة الزوج وأما آدم فسيحتّم عليه العمل الشاق في سبيل الرزق . ثم يقرر كل من «الخطيئة» و«الموت» الانتقال إلى هذا العالم وبينان طريقا واسعا من الأرض الجحيم . ثم يعود الشيطان منتصرا إلى أعوانه في الجحيم . أما آدم وحواء فيتدارسان كيف يحولان دون أن تلحق اللعنة بذريتهما . أبالانتحار أم بعدم الإنجاب ؟ وأخيرا يتحدثان إلى «الابن» في إنابة وخشوع .

وفي الفصل الحادي عشر يتشفع «الابن» لكل من آدم وحواء . فيقرر الله طردهما من الفردوس ويأني ميكائيل لتنفيذ القرار . فتروح حواء ويمتثل آدم . ويقود ميكائيل آدم إلى تل عال ويطلعه في سلسلة من الرؤى على قتل قابيل لهابيل والموت بالمرض وغير ذلك من ألوان الشقاء الذي سيقاسيه الإنسان حتى الطوفان .

وفي الفصل الثاني عشر يقص ميكائيل على آدم ما سيحدث بعد الطوفان ويخبره بمجيئ «المسيح» في المستقبل وحلول اللاهوت في الناسوت ثم موته وبعثه ورفعه . كما يتنبأ بانتشار الفساد في الكنيسة إلى أن يعود «المسيح» ثانية . وأخيرا يقاد آدم وحواء خاضعين إلى خارج الفردوس .



وواضح من هذا العرض الشديد الإنجاز للفردوس المفقود أننا لا نرعى إلى مقارنتها بقصيدة العقاد . التي لا تزيد في ثقلها الفني عن ثقل موقف واحد من عشرات المواقف التي تتضمنها ملحمة ملتون . كما أن حجمها لا يزيد . أو لا يكاد يزيد عن واحد إلى خمسين بالنسبة للمحمة ملتون (تقع قصيدة العقاد في مائتين وعشرين بيتا . على حين تقع « الفردوس المفقود » في عشرة آلاف وخمسمائة وخمسة وستين بيتا .) كما أننا لا نقصد هنا إلى مناقشة هذا العمل الضخم الذي يتميز ببراءة هائل في مضمونه الفكري والشعري . والذي يكشف عن جهد خارق في استقصاء كل ما كتب في الموضوع أو حوله في كل العصور التي سبقت ملتون سواء في الديانات المختلفة أو الأساطير أو الحكايات الدينية والشعبية أو الملاحم أو المسرحيات أو القصائد^(١١) ثم الخروج من كل ذلك . وبما أضافه « ملتون » نفسه . بنسيج مقنع ومعقد ومتلاحم .

إن كل ما نسعى إليه هنا هو أن نختار من ملحمة « ملتون » بعض مواقف الشيطان التي لها ما يقابلها في قصيدة العقاد من جهة . وبعض آراء النقاد الرومانتيكيين الذين قرأ العقاد ما كتبه حول شيطان « ملتون » قبل أن ينظم قصيدته هو . وتأثر في كتابتها - في رأينا - بالصورة التي رسموها للشيطان في كتاباتهم من جهة أخرى .

من تلك المواقف مثلا استنكاف الشيطان من أن يكون ذليلا أمام الله وطموحه إلى أن يكون ندا له بل زعمه بأنه لا يقل عنه وتصرفه في بعض المواقف على أنه مساو له :

يقول الشيطان في الفصل الأول مخاطبا بعل زبوب (الأبيات ١١١ - ١١٦) :

« أن نسأل المغفرة جاثين على الركب . ونعترف بربوبيته . وهو الذي كان ينحني منذ قليل على ملكه من هذا العضد المرعب (مشبرا إلى عضده) . لأشد عارا وذلا من الهزيمة . »

وفي نفس الفصل وفي البيت (٢٥٧ - ٢٥٨) يزعم الشيطان أنه يكاد يساوي الله في كل شيء إلا قدرته على إرسال الصواعق .

Thunder

وفي الفصل الخامس . وفي الأبيات (٧٦٢ - ٧٦٦) وكان الله قد عين « الابن » رئيسا لكل سكان السماء . وسط فرحة وحاس كل الملائكة . إلا الشيطان . الذي اعتقد أنه أحق من « الابن » بالرياسة . ومروءسيه الذين لا حصر لهم كنجوم الليل . والذين اجتمعوا بعد هذا الاحتفال الكبير - بناء على أوامره في قصره الفخم المرتفع متوهجا فوق تل . كأنه جبل فوق جبل . بأهرامه وأبراجه المنحوتة من مناجم الماس وصخور الذهب . في الأبيات المشار إليها آنفا : « يسمى الشيطان - في زعمه أنه مساو لله في كل شيء - قصره هذا بجبل الخفل (Congregation) تقبدا لاسم الجبل الذي أعلن الله من فوقه عن (تعيين) المسيح أمام أهل السماء . »

كذلك فإن « ملوخ » (Moloch) . أحد أتباع الشيطان والذي كان يجذب خوص حرب ثانية ضد الله وجنده .

« كان يتوقع أن يعترف له بأنه مساو لله في القوة ولا يبالي ألا يوجد أصلا إذا قل عن ذلك . » (الفصل الثاني : الأبيات ٤٦ - ٤٨) بل إن الله سبحانه ليبدو - في ملحمة « ملتون » - متعاملا مع الشيطان تعامل اللند للند . ففي الفصل السابع (الأبيات ١٣٩ - ١٥٦) : يقول الله مخاطبا الابن :

« على الأقل قد فشل عدونا الحسود الذي كان يعتقد أن كل الملائكة متمردون مثله . وتوقع أن نخلعنا بمساعدتهم ويستولى على العرش الحصين لئله الأعلى . واجتذب لهذا الزيف الكثيرين من الملائكة . الذين فقدوا أمانهم هنا . ورغم ذلك فلا يزال هنا العدد الأكبر الذي يكفي لسكنى السماء والقيام بالخدمات والشعائر الربانية . ومع ذلك . وحتى لا يتجبح الشيطان - بغباء - بأنه قد آذاني بإخلاء السماء من سكانها . فسوف أعوض الخسارة - إن صح أن فقدان من فقدوا أنفسهم بعد خسارة - وأخلق في لحظة عالما آخر . ومن شخص واحد سوف أخلق جنسا من البشر لا حصر لهم ... »

وبعد هذه المقطعات نعتقد أن الفكرة التي بدت غريبة على الأذن العربية في قصيدة العقاد . فكرة حسد الشيطان هناك لله وطموحه إلى أن تكون له صفاته . هذه الفكرة لا تبدو غريبة هنا . بل إن « شيطان » العقاد ليبدو أشد تواضعا وتأديبا من الشيطان . أو الشياطين . هنا . كما أن الإله في قصيدة العقاد يبدو أكثر ترفعا وقداة من الإله في ملحمة « ملتون » .

أما عن ضيق الشيطان في قصيدة العقاد بالجنة وسكانها من الملائكة ونشده أنه تحرير الخلد من القيود « متى كان خلود في قيود » . وتفضيله الجحيم وأهله على الخلود وسكانه . فنجتري هنا المواقف التالية من ملحمة « ملتون » .

في الفصل السادس (الأبيات ١٦٥ - ١٧٠) يخاطب الشيطان الملاك عبدل (عبد الله) (Avdiel) « كنت أعتقد فيما سبق أن الحرية والسماء (Heaven) (اسمان -) شيء واحد بالنسبة للأرواح السماوية (بمعنى أن مجرد وجودهم في السماء يعني أنهم أحرار) . »

لكني الآن أرى أن معظم الملائكة - بفضل الكسل - يفضلون أن يكونوا ملائكة خدمة مدربين على الاحتفالات والترانيل .

وهؤلاء هم المخلوقات الذين سلحتهم أنت ليدافعوا عن قضية العبودية ضد قضية الحرية كما ستثبت لك المعركة بين المعسكرين اليوم .

وفي الفصل الخامس (الأبيات ٧٨٢ - ٧٨٤) يخاطب الشيطان أتباعه قائلا :

أمر لا يحتمل (Too much) أن تقدم الخوض الذليل لواحد . فكيف نتحمل هذا مرتين مرة له ومرة تصورته . (مشبرا إلى طلب الله إليهم أن يعلنوا البيعة للمسيح .)

وفي الفصل الثاني (الأبيات ٢٤٨ - ٢٥٧) يتحدث مومن Mammon (أحد أتباع الشيطان الذي أشرف على بناء القصر الجديد له

في الجحيم . بانديمونيوم - pandaeonium فيجذب العيش في الجحيم بدلا من خوض معركة خاسرة ثانية أو العودة للخدمة في الجنة لو سألهم الله قائلا :

دعونا إذن من محاولة استعادة (وضعنا السابق) وضع العبودية الفاخرة . ولو في الجنة . فاسترداده بالقوة مستحيل . وبسماح الله غير مقبول . وبدلا من ذلك علينا أن نسعى لمصالحنا بأنفسنا ونعيش وحدنا . - وإن (تم ذلك) في هذا الخلاء الشاسع - أحرارا لا يحاسبنا أحد مفضلين الحرية مع المشقة على العبودية مع الأبهة .

وفي الفصل الأول يرحب الشيطان بالجحيم ويقول : «... هنا على الأقل سنكون أحرارا...» (من بيني ٢٥٨ - ٢٥٩) ثم يستطرد قائلا :

«إن السيادة في الجحيم أفضل من الخدمة في الجنة» (البيت : ٢٦٣) .

وإذا كان ما سبق من نصوص مقتبسة يرتبط بمعظم القضايا الجوهرية في قصيدة العقاد . فإن هناك مواقف جزئية في ملحمة «ملتون» نذكرنا ببعض المواقف الجزئية عند العقاد . فالملاك «بوريل» مثلا يشاهد التغيرات التي تطرأ على وجه الشيطان (الذي كان قد شكّر في هيئة ملاك شاب) نتيجة إحساسه بالغضب مرة وبالخسدة أخرى وبالأسف مرة ثالثة ويرى أن هذه التغيرات .. أكثر مما يمكن أن يحدث «لروح مباركة» . (انظر الفصل الرابع الأبيات ١١٤ - ١١٧ و ١٢٧ - ١٢٨) . ويذكرنا هذا المشهد بما حدث في قصيدة العقاد عندما غضب الشيطان وانقبض بفضل تسبيح الملائكة لله فتعجب الآخرون من عبوس وجهه . لأن الجنة لا تعرف عبوسا . وسأل أقربهم من مجلس الشيطان ما إذا كان ما بنفسه قبضة كالتى تصيب أهل الجحيم .

ونعتقد أن ما قدمناه من نماذج يكفي في تحقيق ما توحيته من هدف . وننتقل الآن إلى النقد الذي دار حول «الفردوس المفقود» والذي نعتقد أن العقاد قد قرأه قبل نظم «ترجمة شيطان» وأفاد منه في كتابتها . وأحب أن أشير هنا أولا إلى نقطتين : الأولى أن معظم النقاد يرون أن كثيرا مما أنطق به «ملتون» شيطانه كان المقصد منه السخرية بالشيطان . لا إيمان «ملتون» به . والثانية أنى اتفق شخصيا مع رأى سى . إس . لويس . في أن تمرد الشيطان قد بدأ بطوليا نبيلًا حين حارب في سبيل الحرية . ثم ما لبث أن انحدر في نفس الوقت تقريبا إلى الحرب من أجل الكرامة والسيطرة وانحد وانصب . فلما هزم انحدر إلى خطته الكبيرة التي تشكل موضوع الملحمة الرئيسى - خطة تدمير مخلوقين لم يسبأ إليه قط لا لانتصار هذه المرة وإنما مضايقة لعدو لا يستطيع أن يهاجمه بشكل سافر . ويقوده هذا إلى التجسس على الأرض لهدف سياسى أولا ثم التجسس حتى على حبيبين في خلوة . وهكذا ينقلب من رئيس ملائكة وامبراطور للجحيم إلى الشيطان في صورته الهابطة الشائعة . من البطل إلى القائد ومن القائد إلى السياسى ومن السياسى إلى المتلصص الذى لا يستكف أن يصبح حتى ضفدعة أو حية في نهاية المطاف^(١٩) .

على كل حال فرأى لويس وأمثاله لا يعيننا كثيرا هنا . لأن ما يعيننا حقا هو رأى شللى (١٧٩٢ - ١٨٢٢) . الذى كان صوته في الواقع أعلى الأصوات التى أعجبت بالشيطان في عمل «ملتون» وبررت سلوكه وانتقدت سلوك الإله واستهجنّت فعله . ولأن لدينا ما يكاد يقطع بأن العقاد قد قرأ كتابه «دفاع عن الشعر» (الذى يحتوى على رأى شللى في شيطان ملتون) قبل كتابة «ترجمة شيطان» من جهة أخرى . فلقد نشر المازنى كتيب عن «الشعر غاياته ووسائله» في سنة ١٩١٥ . وفيه يقتبس المازنى من كتاب شللى السابق الذكر^(٢٠) وقد أثبتنا في موضع آخر^(٢١) . أن ما كان يقرؤه المازنى أو شكرى أو العقاد حول هذا التاريخ كان يقرؤه زميلا .

لنا أن نستنبط إذن أن العقاد قد قرأ كتاب «شللى» في سنة ١٩١٥ إن لم يكن قبل ذلك . وعلى هذا يكون قد اطلع على آراء شللى في شيطان ملتون قبل صدور قصيدته بسنوات .

فإذا يقول شللى ؟ إنه يصف شيطان ملتون في عبارات مشهورة تبدأ هكذا :

«لا شئ يفوق حيوية شخصية الشيطان وروعيتها كما عبر عنها في «الفردوس المفقود» ومن الخطأ الظن بأن شخصية الشيطان قد قصد بها بأى حال ذلك التجسيد العامى الشائع لفكرة الشر . إن الخقد اللدود . والمكر المزبص . والسهر على صقل الوسائل لإلحاق أقصى ألوان العذاب بالخصم كل هذه الأشياء ضروب من الشر يمكن أن تغتفر من العبيد . ولكن لا ينبغي التسامح فيها من السادة . ومع أن هذه الصفات يمكن اغتفارها بالكثير مما يمكن أن يضفى على هزيمة المهزوم نبلا . إلا أنها تطع المنتصر بكل ما يشين . إن شيطان «ملتون» ككائن أخلاقى ليسمو على إله سمو من يصمد - رغم ما يجابه من بلاء وأذى - في سبيل هدف يعتبره نبلا . على من يلحق - بأعصاب باردة متأكدة من النصر - أفضع ألوان الانتقام من عدوه . لا لتصور خاطئ بأن هذا التعذيب سيدفعه للعدول عن هذا الصمود في الخصومة . وإنما لحطة سافرة في استفزازة ليتعرض لتعذيب جديد . لقد انتهك «ملتون» (إذا صح أن يعد هذا انتهاكا) انتهك حرمة العقيدة الشائعة إلى الحد الذى أكد فيه أن إلهه لا يتفوق في الفضائل الأخلاقية على شيطانه . وهذا الإهمال الجسور للهدف الأخلاقى الصريح هو الدليل الحاسم على سمو عبقرية ملتون .»^(٢٢)

والشبه واضح جدا بين تصور «شللى» لشيطان «ملتون» وبين شيطان «العقاد» . لدرجة أنى تعمدت - فيما مضى من صفحات - أن أستخدم بعض عبارات «شللى» في روحها لأصف بها - دون افتئات على النص - شيطان العقاد .

أما العقاد نفسه فيتفق على أن «ملتون» «قد حول التفات القراء إلى الشيطان بما ألقاه على لسانه وما شرحه من مزاعمه ومواقفه . وهو لا يعفيه من الذم واللعن والاستنكار ولكن عباراته التى يذمه بها ويستنكر بها فعالة إنما تأتى بحجارة للعرف الشائع الذى يتشابه فيه كل قائل . على حين تبرز الأعمال والأقوال التى ينسبها إليه أو يضعها على لسانه برونزاً قويا

موفور النصيب من عناية الشاعر وعجابه ... وتخيّل «ملتون» شيطانه ... في أكثر المواقف على هيئة المغلوب الذي يؤسف على هزيمته»^(٢٠)

وقد تعددت هنا أيضا أن أستخدم الكثير من عبارات العقاد حرفيا - دون اقتتات على النص أيضا - وأنا أصف دور راوى «ترجمة شيطان».

وبعد . فليس معنى كل ما تقدم أن العقاد قد أخذ من ملتون قصيدته . وإنما معناه أن العقاد قد قرأ ملتون وقرأ غيره واستفاد من قراءته في بناء عمل شعري يقل نظيره في كل دواوينه . وهذه ثمرة الاحتكاك الخصب بالثقافات الأخرى . التزود بأفكار جديدة وخيال جديد وأبنية جديدة وشخص جديد . ثم مزج كل ذلك بما يضطره بقواد الشاعر نفسه والخروج في النهاية بعمل متفرد . متميز عما يكتبه معاصروه في وطنه وعن المنابع التي استقى منها في الخارج .

إن شيطان العقاد رغم كل ما تقدم يجسد أفكار العقاد نفسه . وتساؤلاته وتمرداته في فترة من فترات حياته . وقد استخدم الشيطان استخداما ناجحا في تجسيد تلك الأفكار وفي التباعد عن النثرية والتجريد والمباشرة . ومن سوء الحظ أن العقاد لم يستخدم هذا البدء الموفق وهذا الخيال الجامح في قصائد أخرى كثيرة وبخاصة وأن ذلك كان يمكن أن ينقذ الكثير من شعره . من الكثير مما يؤخذ عليه . ومن الغريب أن

الشعراء الآخريين لم يستفيدوا أيضا من هذه التجربة في قصائدهم وكان على الشعر العربي أن ينتظر نحو عشرين عاما قبل أن تظهر ملحمة «عقبر» في نصف حجمها للشاعر المهجري شفيق معلوف^(٢١) مع الفارق الكبير بين العملين .

ومن الغريب أيضا أن القصيدة لم تدفع بخصوم العقاد - على كثرتهم وعنفهم في الخصومة - إلى اتهامه بما اتهم به على عبد الرازق مثلا أو صه حسين . على الرغم من أنها نشرت في نفس العام الذي نشر فيه كتاب «الديوان» وفيه ما فيه من عنف وقسوة على شوقي . وعلى الراجحي (صاحب : على السند) «ويبدو أن التهميد الذي وضعه العقاد للقصيدة ولغيرها حين نشرها في الجزء الثالث من ديوانه سنة ١٩٢١ . يبدو أن هذا التهميد قد قطع الطريق على خصومه . ولعل في ذكره هنا ما يطمئن محبي العقاد الذين عرفوه مؤمنا منافحا عن الإسلام إلى أن هذه الحالة التي اعتبرت العقاد آنذا كانت سحابة صيف لم تلبث أن تفتشت . يقول العقاد بعد أن خطر له أن يحذف القصيدة من الديوان :

«لكنني عدت إلى نفسي فقلت : ولماذا أحذفها ؟ إن الضرر الذي أمتعه بحذفها أقل من الضرر الذي أنا مائمه بنشرها . وحسبها أنها لم تكن إلا طورا طبيعيا من أطوار فكرة وفترة معقولة من حياة قلب . فلم أر نص حذفها لأجل ذلك . ولعلم الذين تعرض لهم هذه الأطوار أنه ما من حالة يبلغ إليها الشك واليأس إلا ومن بعدها للأطمئنان سبيل»^(٢٢) .

مركز تحقيق تكملة علوم

الهوامش

(١) بكل أسف استمعت إلى ذلك في ندوة تلفزيونية ولم أتمكن لضيق الوقت من العثور على النص المكتوب .

(٢) من خطبة للدكتور طه حسين في حفل تكريم أقيم للعقاد في ٢٧ من أبريل سنة ١٩٣٤ ونشرتها مجلة المقتطف في عدد يونيو سنة ١٩٣٤ . ص ٧٤٦ .

(٣) زكي نجيب محمود : مع الشعراء . بيروت ١٣٩٨ هـ - ١٩٧٨ م . ص ٢٢

(٤) للمزيد من أخبار شياطين الشعر . أرجع إلى شفيق معلوف . عقبر . مقدمة الأساطير العربية وما بها من مراجع . بيروت سنة ١٩٤٩ ص ٤٧ وما بعدها .

(٥) أبو العلا المعري : رسالة الغفران . تحقيق وشرح الدكتورة عائشة عبد الرحمن . دار المعارف - القاهرة سنة ١٩٥٠ ص ٣٠٩ .

(٦) ديوان العقاد . أسوان . ١٩٦٧ ص ٢٤١

(٧) كتب العقاد كثيرا من المقالات حول الحرب في جريدة الأهل ومنها على سبيل المثال . «الغازات الوحشية على باريس والجلز : قتل النساء والأطفال» (الأهل ٢٢ / ٢ / ١٩١٦) . «التصارات الروس ١٢٦٠٠ ألف أسير و١٢٨ ألف قتيل وجريح» (الأهل ١٤ / ١٩١٦/٦) .

(٨) نشر العقاد «مذكرات إبليس» في مجلة البيان عددى صفر وربيع أول سنة ١٣٣١ هـ ثم ربيع ثاني سنة ١٣٣١ هـ .

(٩) العقاد . مجموعة الأهل الكاملة بيروت ١٩٧٩ . إبليس . مجلد ١٢ . ص ٣٧٨ .

(١٠) مسرحية شعرية نثرية لما رتو نشرت في سنة ١٦٠٤ وتلخص في أن فاونسس بعد أن تعب من العلوم والأبحاث يشج إلى السحر ويستدعى «مستوفليس» ويتعاقد على تسليم روحه للشيطان في مقابل تلبية الشيطان لكل طلباته مها كانت لمدة أربع وعشرين سنة . وتتابع مناظر تنفيذ هذا الاتفاق ومنها استدعاء باريس وهيلان لفاونسس . ثم تنتهي المدة ويستخدم الشيطان حقه في تقييد يدى فاونسس حتى لا يرفعها إلى السماء ونزف دموحه فلا يقدر على الندم والبكاء وعقد لسانه فلا ينطق بالصلاة .

(١١) كتب كردوتشي (١٨٣٥ - ١٩٠٧) قصيدته التي تمجد فيها الشيطان وتمرد واطلاقه ويرى أنه مصدر للخير كما هو مصدر الشر . سنة ١٨٦٥ . وكان كردوتشي يهاجم الكنيسة بشدة ويرى أن سبب تخلف إيطاليا هو الكنيسة من جهة والرومانسية من جهة أخرى . وأن مدين للأستاذة سنية شعروى التي تفضلت بترجمة القصيدة من الإيطالية إلى الإنجليزية وزودتني ببعض المراجع .

(١٢) العقاد . المرجع السابق ص ٣٦٥ .

(١٣) انظر .

J.M. Evans, Paradise Lost and the Genesis Tradition. Oxford. 1968. pp. 223- 40.

Ibid. p. 219 (١٤)

(١٥) جوتة . فاوست . ترجمة د. محمد عوض محمد . القاهرة ١٩٢٩ ص ٣

C. S. Lewis: A preface to paradise lost. Oxford. 1961. p. 99. (١٦)

(١٧) عازى . شعر عيسى . ووصافه . مصبعة يوسفور . القاهرة ١٩١٥ . ص ٥ .

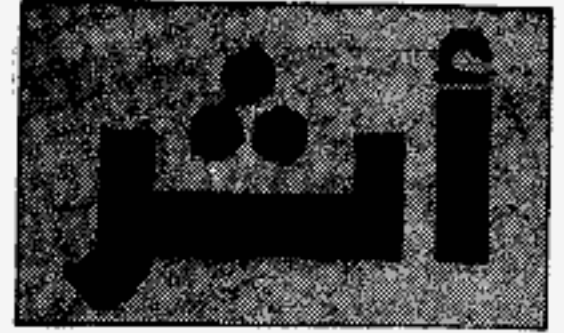
(١٨) ورد ذلك في كتابنا : أعلام الأدب المعاصر مجلد ٥ : عباس العقاد (تحت الطبع) .

Shelley. P. A defence of poetry. works. ed. Harry Buxton. London. 1880. (١٩)

(٢٠) العقاد : مجموعة حكمه . ص ٣٦٦ .

(٢١) جورج صيدح : أدبنا وأدبنا في المهاجر الأمريكية . بيروت . ١٩٥٧ . ص ٣٥٥ .

(٢٢) من تعقيب للعقاد على خطبة طه حسين المشار إليها سابقا . المقتطف عدد يونيو سنة ١٩٣٤ ص ٧٤٨ .



ت. س. اليبوت الأدب العربي الحديث

□ ماهر شفيق فريد



طراد الإوزة البرية تعبير في اللغة الإنجليزية يراد به كل سمي عقيم ، لا يبلغ هدفه ، ولا يتمخض إلا عن إصابة صاحبه بالإحباط ، ورجوعه صفر اليدين .

والطراد الذي نعنيه هنا هو محاولة شعرائنا ونقادنا العرب محاكاة ت. س. اليبوت . وهي محاولة لم تزل - باستثناء حالات قليلة تعد على أصابع اليدين - من ثمرة غير ابتلاء شعرهم بالتكلف والخذلقة والادعاء ، وصرلهم عن واقعهم المعيش . والقللة القليلة التي نجحت في استلهامه قد حققت ذلك في مواضع قليلة وليس في كل نتائجها : لويس عوض ، وبدر شاكر السياب ، وصالح عبد الصبور .

هي بدع أدبية فاشية تمر بجوحياتنا الذي تعوزه الأصالة ، فلا تمس منه اللباب ، ولا تعدو أن تكون طلاء براقاً تتشظى له العيون ، وتطرب الأذان : اليبوت هو الموضة يوما ، وسائر هو الموضة يوما آخر ، وكولن ولسون هو الموضة يوما ثالثا . وتسأل عن المحصلة فلا تجد إزاء اللوعى ، ولا تعميقا للحس ، ولا غذاء للضمير . إنما هي مواقف مسرحية لافتة ، وألاعيب تقنية براقلة ، وهدهدة لغزور الذات ، وإيهام بأننا نعيش مع العصر ، مع أننا - علم الحق - لا نعدو أن نكون قبائل بدوية متخلفة ، تستخدم الثلاثية والسيارة والحاسب الإلكتروني ، ولكن مكونات عقولها ، وانجهايات وجدانها ، هي ما تجده في البادية ، وفي القرية ، دون أن تملك فضائل هاتين البيئتين .

وكيلا يكون كلامنا في فراغ ، نعهد إلى إلقاء نظرة على أثر اليبوت في خمس مناطق :
(١) كتابات أودبائنا عنه . (٢) وترجمائنا لأعماله ولما كتب عنه . (٣) وأثره على نقدنا . (٤) وشعرنا . (٥) وفسرنا الشعري ، إثباتا للدعوى التي بدأنا بها هذا المثال ، وهي أنه - خلافا للظاهر - كان أثرا سطحيا ، وأن ضرره كان أعظم من نفعه ، محاولين أن نحدد أسباب هذا الإخفاق ، علنا نجد في ذلك فيها لواعظا ، وعبرة لمستقبلنا .

١ - كتابات أديبائنا عن اليبوت

في مقالة له عن و. هـ. أودن (مجلة «الشعر» ، يونيو ١٩٦٥) : «كان من الآثار السيئة لما كتب في لغتنا عن الشاعر الراحل ت. س. اليبوت أننا كدنا نفتنح بأنه مرادف للشعر الإنجليزي المعاصر ، وأن لا ثاني له . . . وتلك مغالطة ما كان اليبوت نفسه ليرضى عنها » .

من أوائل الكتابات عن اليبوت إشارة وجيزة في مقالة عنوانها «علم النفس في خدمة الأدب» ، من كتاب «رسالة الحياة» للدكتور إبراهيم ناجي (الدار القومية للطباعة والنشر) يثنى فيها الشاعر الطيب على قصيدة «الأرض الحرة» .

لأمر ما أولع أديبائنا بترديد اسم اليبوت ، والزج به في كل مناسبة ، حتى لقد علت الأصوات بالشكوى من هذا السرف . كتب لويس عوض عقب عودته من مؤتمر للكتاب في اسكتلندا (جريدة «الأهرام» ١٩٦٢/٩/٧) : «نحن لا نزال نتحدث عن ت. س. اليبوت كأنما الإنجليز قد توقفوا عن كتابة الشعر منذ اليبوت . » وكتب محمد إبراهيم أبي سنة في مجلة الثقافة (١٤ أبريل ١٩٦٤) : «إن الاهتمام باليبوت في السنوات الأخيرة قد حجب عن عين الحركة الشعرية في بلادنا كثيرا من أغنى وأخصب العناصر الشعرية الأخرى في العالم» . وكتب على شلش

وفي الطبعة الثانية (١٩٤٨) من كتاب سلامة موسى «الأدب الإنجليزي الحديث» أضاف المؤلف ثلاثة فصول عن أولدوس (وليس ألدوس) هكسلي، وإليوت، وأودن. وإليوت عنده شاعر «رجعي تقليدي». يقول إنه أخرج «الأرض الخراب» في ١٩٢٥، وهذا خطأ صوابه ١٩٢٢. وهو يورد أبياتا من قصيدة «الرجال الجوف» زاعما أنها من قصيدة «الأرض الخراب». ويزعم أن إليوت «يعمي عن رؤيا القرن العشرين» مع أن هذا هو - على وجه الدقة - أبرز ما يميز إليوت: حسه بالعصر. وتجسيده معطياته الجديدة حضارة وفكرا وحساسية.

ومن أهم ما كتب عن إليوت فصل للدكتور لويس عوض في كتابه «في الأدب الإنجليزي الحديث» (مكتبة الأنجلو المصرية - ١٩٥٠). وهو يصف إليوت بأنه «شاعر الإنجليزية الأول». وربما كان هذا أكثر الطبايع على و. ب. بيتس، ويصف بروفروك بأنه «لا يختلف في شيء عن مستر إليوت». وليس هذا حقيقيا وإن كان بروفروك - بطبيعة الحال - يحمل ملامح من شخصية مؤلفه. ويدعى أن بروفروك «يتقدم لخطبة فتاة عصرية تغشى الصالونات». وفي هذا تحديد لا تجزئه القصيدة، فتحل لا نعلم إن كان بروفروك يريد أن يخطب الفتاة، أم أنه واقع في حبها فحسب (ليس الحب والزواج متلازمين دائما في الغرب!). يقول إن إليوت «يحشو شعره باختيارات شخصية لا يشاركه فيها إنسان». وأن أبيات «وخرج في الأرشدوق لينزل على الجليد فاضطربت نفسي» تشير إلى «حادث جرى له» خطأ. فالتكلم هنا هو الفتاة ماري. والأبيات مستوحاة من كتاب قرأه إليوت هو «ماضي» (١٩١٦) للكونتيسة ماري لاريش. وهو يؤرخ قصيدة «بروفروك» بـ ١٩١٤ والصواب أنها كتبت ما بين باريس وميونخ ١٩١٠ - ١٩١١ ونشرت في مجلة «شعر» (شيكاغو) يونية ١٩١٥. وهو يعد آراء إليوت في «وراء آلهة غريبة» مطابقة لآراء هتلر في كتابه «كفاحي». وهو تشويه غليظ. فإليوت كان - بحكم مسيحيته - معاديا للفلسفات «الوثنية» من قبيل الشيوعية والفاشية والنازية. وإن لم يخل - في بعض المواقف - من تعاطف مع الفاشية الإيطالية بخاصة.

وفي كتاب الدكتور رشاد رشدي «في الشعر الإنجليزي: دراسات وقراءات» (١٩٥٦) فصل عنوانه «الاتجاهات الحديثة للشعر الإنجليزي». صفحات ١٧ - ١٨ - ١٩ - ٢٠ من هذا الفصل فيها نقول من التصدير الذي قدم به إليوت لكتاب آن ريدلو «كتاب صغير للشعر الحديث» (دار فير وفيير - ١٩٤٢) وكان يحذر بالمؤلف أن يذكر ذلك.

وفي مجلة «المجلة» (يناير ١٩٥٩) كتبت نبيلة إبراهيم تحليلا جيدا لـ «الأرض الخراب»: رائعة الشاعر المعاصرت. س. إليوت. تذكر فيه أن القصيدة «لا تتجاوز خمسمائة سطر من الشعر». والقصيدة - على وجه الدقة - مؤلفة من ٤٣٣ بيتا. وهي تترجم Gentle «الكافر». والصواب: الأثمي. أي غير اليهودي.

ومن أوائل الدراسات عن إليوت وأقيمها فصل للدكتور محمد مصطفى بدوي عن «ت. س. إليوت الشاعر» في كتاب «دراسات في الشعر والمسرح» (دار المعرفة، ١٩٦٠). ويعرف الفصل بحياة

إليوت. وطرائفه الشعرية. مع مقتطفات وافية من شعره.

وفي مقالة عن «قصية الأدباء الشبان» محي الدين محمد (مجلة «الآداب»، بيروت، أغسطس ١٩٦٠) يثنى الكاتب على إليوت باعتباره يمثل «خير ما في الفكر من عمق وإحاطة». ويقول إن قصائده «تبطن ثقافة عالية المستوى جدا».

لكن محي الدين محمد يعود فيناقض نفسه - أو لعل رأيه قد تغير! - فيكتب. بعد أربع سنوات. في مقالة عنوانها «الشعر الحديث.. لماذا؟» (مجلة «المجلة»، أبريل ١٩٦٤): «عندما ترجمنا أو نقلنا أو استعنا بإليوت. لم نستعن في الحقيقة إلا بالمثل. إلا بصنونا. إلا بالرجل الذي رفض كل إبداع العصور الشعرى. وأغلق نفسه في شكل جديد وأفكار وبناء قديم». كيف يقال إن إليوت «رفض كل إبداع العصور الشعرى» وهو الرجل الذي نادى بأن يعيش الشاعر كل إبداع الماضي منذ هومروس. ويستشعره حتى أعماق النخاع؟ كيف يقال إن بناءه قديم وهو الذي ثور بناء القصيدة الحديثة؟ لكن مقالة محي الدين محمد - برغم هذه المآخذ - تقول أشياء قيمة عن أثر إليوت على شعرنا الحديث.

وفي مجلة «أصوات» (لندن، العدد الأول، ١٩٦١) لخص غالي شكري تحت عنوان «عن شاعر العصر» كتاب هيو كير عن إليوت. وقد أعاد غالي شكري - الذي يبدو أن أخلاقيات النشر لا تكره كثيرا - نشر هذه المقالة ذاتها في مجلة «الكاتب» (أكتوبر ١٩٦٢).

وفي مجلة «الأدب» (مايو ١٩٦١) كتب محمد عبد الهادي محمود «ت. س. إليوت الناقد الشاعر». فقدم مجموعة نقول عن الترجمة العربية لكتاب ستانلي هايمن «النقد الأدبي ومدارسه الحديثة». وهو يقول إن إزرا باوند شاعر إنجليزي. والصواب أنه أمريكي.

وفي مجلة «الكاتب» (مايو ١٩٦١) قدم الدكتور رشاد رشدي عرضا جيدا لمفهوم «المعادل الموضوعي». وقد أعيد نشر هذه المقالة - بعد حذف الخاتمة دون سبب مفهوم - في كتابه «مقالات في النقد الأدبي» (مكتبة الأنجلو المصرية - ١٩٦٢).

وكتب عادل ضاهر في مجلة «شعر» (بيروت، ربيع ١٩٦٢) «رسالة من نيويورك» لخص فيها محاضرة ألقاها إليوت في جامعة ييل بولاية نيويورك. وهو يتكلم عن «مدلتون مري ورتشارد سن التابعين لأسرة تحرير Times Literary Supplement». أي رتشارد سن هذا؟ إنما المقصود هو بروس جفري رتشموند. رئيس تحرير «ملحق التايمز الأدبي». أيام كان إليوت يواقيه بمقالاته.

وفي مجلة «الكاتب» (ديسمبر ١٩٦٢) لخص غالي شكري قسما من مقابلة أجراها مع إليوت الشاعر رونالد هول عام ١٩٥٩ ونشرت في مجلة «باريس ريفيو».

وكتبت الدكتورة نبيلة إبراهيم مقالة عن «صورة المرأة في الأدب الغربي الحديث» (مجلة «المجلة»، مارس ١٩٦٣) لخصت فيها مسرحية «حفل الكوكبيل».

وكتب الدكتور فايز إسكندر عرضا لمسرحية «السياسي الكبير»

ذلك ؟ إن إليوت - باستثناء سبع مقالات أو ثمان - لا يذكر شكسبير إلا لحنها . وفي عبارات قصيرة . كاشفة حقا . ولكنها أبعد ما تكون عن أن تغطي كل أعماله . دع عنك أن تدرسها وتحللها . ويود المرء - تجدد الأنف - لو علم من أين يستقي نقادنا معلوماتهم .

وكتب الدكتور فايز إسكندر في مجلة « المسرح » (يونيو ١٩٦٤) عن « ت. س. إليوت والمسرح الواقعي » . والمقالة عرض جيد مسرحية « عودة ائتلاف الأسرة » (لن لاح هنا أن لا ألتزم ترجمة واحدة لأسماء أعمال إليوت . فإنما ذلك لأن أورد - ابتغاء للأمانة - ترجمات الكتاب الذين أُنشئت عنهم) .

وفي مجلة « المجلة » (فبراير ١٩٦٥) كتبت الدكتورة صفية ربيع . عقيب وفاة إليوت . مقالة ممتازة عنوانها « ت. س. إليوت ناقدا » . وفيها تتحدث عن الشاعر « أندرو مارفين » وصوابه « مارفل » . ولكن لعله خطأ مطبعي .

وفي مجلة « الثقافة » (٩ فبراير ١٩٦٥) كتب محمد فريد أني حديد « عزاء في الشاعر الإنجليزي إليوت » بمناسبة وفاته . كما حوى نفس العدد مقالة عن إليوت بقلم منيرة ذكورى .

وفي مجلة « الفكر المعاصر » (إبريل ١٩٦٥) كلمة . بلا توقيع . عن إليوت بمناسبة وفاته عنوانها « وفاة الشاعر الكبير » . تذكر أنه تزوج قيقيان هيوود في ١٩٥١ والصواب : ٢٦ يونيو ١٩١٤ .

وكتب نبيل حلمي (مجلة « المجلة » ، مايو ١٩٦٥) عرضا لكتاب نورثروب فراي عن إليوت . وهو يترجم قول إليوت Anglo-Catholic in religion : كاثوليكي القسيدة . والأدق : أنجلو كاثوليكي . حيث إن لكاثوليكية - كما هو معلوم - فرعين : كاثوليكية كنيسة إنجلترا (وهذه هي التي تحول إليها إليوت) وكاثوليكية كنيسة روما . وهو يقول إن ديوان إليوت « قصائد » ظهر في ١٩٢٠ . والصواب : مايو ١٩١٩ . ويؤرخ كتاب « فكرة مجتمع مسيحي » ١٩٤٠ . والحق أنه ظهر أول ما ظهر في إنجلترا في ٢٦ أكتوبر ١٩٣٩ . كما يؤرخ مسرحية « الكاتب موضع الثقة » - بـ ١٩٥٣ . والصواب أنها نشرت في ٥ مارس ١٩٥٤ . ومسرحية « السياسي الكبير » في ١٩٥٨ . والصواب أنها نشرت في ١٠ أبريل ١٩٥٩ . وكتاب « عن الشعر والشعراء » في ١٩٥٦ . والصواب أنه نشر في ١٣ سبتمبر ١٩٥٧ ببريطانيا . وفي ١٦ سبتمبر ١٩٥٧ بالولايات المتحدة . ثم إنه يترجم عنوان death by water الموت بالرى . والأفضل : الموت غرقا . حيث إن الماء في هذا القسم من قصيدة « الأرض الخراب » رمز للدمار والموت . لا الرى والخلاص .

وفي مجلة « الفكر المعاصر » (سبتمبر ١٩٦٥) كلمة قصيرة بلا توقيع عنوانها « عصر إليوت » . كما حوى نفس العدد مقالة لمهرشان صابر عنوانها « فن الشاعر العظيم ت. س. إليوت » . وتتنى هذه المقالة أن إليوت كان شاعرا غامضا . كأنما الغموض بالضرورة تهمة . متجاهلة أن إليوت قد عد غامضا في بيئته ذاتها . ومن ثم كانت عشرات بل مئات من الشروح والتفسيرات لأعماله . حتى لقد سمى الناقد هيوكنز - وهو . فيما أحسب . لا يقل عن مهرشان صابر علما وذكاء - كتابه عن إليوت : « الشاعر الخفي » .

(مجلة « المجلة » . أغسطس ١٩٦٢) .

وفي مجلة « الخلال » (مارس ١٩٦٣) لخصت صوفى عبد الله مسرحية « السكرتير الخاص » وقدمت لها بمقدمة لا موضع لها في مثل هذا السياق .

وكتب عبد العزيز حمودة (مجلة « المجلة » . يونيو ١٩٦٣) عرضا لكتاب ف. مايشين « ما حققته ت. س. إليوت » . وهو يرسم اسم أني إليوت « ستيرن » . وصوابه « ستيرنز » . كما يتحدث عن « حيرة حوارى المسيح ومريديه قبل ظهور Emmaus » وليس عمواس شخصا وإنما هو اسم بلدة في فلسطين .

وتطالعنا مجلة « الثقافة » (٨ أكتوبر ١٩٦٣) بتقانة لرئيس تحريرها محمد فريد أني حديد عنوانها « اللغة والشعر » . يعلن فيها عجزه عن فهم إليوت . هاهنا على الأقل كاتب أمين تعرف أين تقف منه . وعلينا جميعا أن نستوصى بالتواضع . فإن لكل منا نقطا عمياء وأدباء لن يتمكن من فهمهم أو تدقيقهم منها اجتهد .

وللدكتور عز الدين إسماعيل مقالة ضافية عن « المنهج الأسطوري في الشعر المعاصر » (مجلة « الشعر » . يناير ١٩٦٤) أعيد طبعها في كتابه « الشعر العربى المعاصر : قضايا وظواهره الفنية والمعنوية » (دار الكاتب العربى للطباعة والنشر . ١٩٦٧) . يؤكد عز الدين إسماعيل أن متابعة شعرائنا لإليوت مشروع . شأن عالم الطبيعة الذى يدين لأينشتاين وإن كان مازال يفاجئنا كل يوم بكشف جديد . وفي مقولته هنا صدى من مقالة إليوت عن « بولسيز » والنظام . والأسطورة . المنشورة لأول مرة بمجلة « ذا ديبال » (نوفمبر ١٩٢٣) .

وكتب الدكتور كمال نشأت (مجلة « الشعر » . فبراير ١٩٦٤) عرضا لكتاب عن الشاعر الويلزى ديلان توماس . قال في ثنائه « إن إليوت حدد ثلاث نقاط هي : الميلاد والتجمع والموت » ترجمة لقول إليوت في مسرحية « سوينى فى نزاله » Birth, copulation and death : أى تجمع هذا ؟ إنما انقصود ضبع هو « الميلاد . والحجم . والموت » . أهم ثلاثة أحداث في حياة الإنسان .

وكتب الدكتور محمود السمران عن « الشعر الإنجليزي في القرن العشرين » (مجلة « الأدب » . مارس ١٩٦٤) . وهو يؤرخ قصيدة أودن « الخطباء » (وهي خليط من الشعر والنثر) ١٩٣٥ . وصوابها ١٩٣٢ .

وفي مجلة « المسرح » (مارس ١٩٦٤) مقالة للدكتور فايز إسكندر عن « مسرح ت. س. إليوت » تناول مسرحيتي « سوينى فى صراعه » و« جريمة قتل فى الكاتدرائية » . وفيها يؤرخ مقالة إليوت « حوار عن الشعر المسرحى » ١٩٢٤ . وصوابها ١٩٢٨ .

وكتب الدكتور رشاد رشدى في مجلة « المسرح » (إبريل ١٩٦٤) عن « شكسبير والمعادل الموضوعى » باسطة نظرية إليوت كما شرحها في مقاله (١٩١٩) عن مسرحية « حملت » . وهو يذكر أن إليوت « لم يتوكل عملا من أعمال شكسبير إلا تناوله بالدراسة والتحليل » . متى كان

هي : « بيرت نورتون » ، « إيست كوك » ، « ذا دراى سالفيجز » ، « ليتل جيننج » ، إذ هذه كلها أسماء أماكن (أى أسماء أعلام) ولا داعى لترجمتها .

- يترجم (من قصيدة « الأرض الخراب ») كلمة Loqueuria إلى « المشروبات الروحية » ، ولعله ظنّها مرادفة لكلمة Liquor ! إنما تعنى الكلمة : « السقف المزخرف » .

وللدكتور فائق منى كتاب آخر هو « مذاهب النقد ونظرياته في المجلة القديمة وحديثا » (مكتبة الأنجلو المصرية) في جزئين . والجزء الثاني يعالج نظرية إليوت النقدية تحت عنوان « أهمية التقاليد والناحية الموضوعية في دراسة الأدب » . يترجم The use of Poetry and the use of Criticism. إلى « أهمية الشعر والنقد » والأدق : « جدوى الشعر وجدوى النقد » .

وفي مجلة « المسرح » (أبريل ١٩٦٦) ترجم أحمد بهجت مسرحية جان أنوى « ييكيت أو شرف الله » وقدم لها بمقالة عنوانها « شرف الله بين إليوت وأنوى » . وهو ينقل في مواضع عن الترجمة العربية للقسم الخاص بإليوت من كتاب ستانلى هايمن السالف ذكره . دون أن يذكر مصدره .

وكتب الدكتور فايز إسكندر عن « تفاعل الشعر والقصة مع الدراما » (مجلة « المسرح » ، بولية ١٩٦٧) حيث مثل للعنصر الدرامى في الشعر بقصيدة « أغنية حب ج . . ألفرد برروفروك » وترجم مقتطفات منها .

وفي مجلة « الفكر المعاصر » (مايو ١٩٦٨) كتب محمود محمود عن « قضية الالتزام » بين جوركى وأورويل وإليوت وجوليان بندا . ويلوح أن كلامه عن آراء إليوت مستقى من كتاب « ملاحظات نحو تعريف الثقافة » .

ومقالة « الميتافيزيقا الشعرية عند رينير ولكاو توماس إليوت » للدكتور فائق إسحق (مجلة « المجلة » ، سبتمبر ١٩٦٨) تقارن بين هذين الشعارين .

وفي كتاب « اتجاهات الشعر الحر » لحسن توفيق (سلسلة المكتبة الثقافية ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠) يعقد المؤلف مقارنة فجّة بين إليوت باعتباره مثالا للشعراء « الذين يواجهون الواقع مواجهة المتخاذلين أمامه » ويرخت باعتباره مثالا للشعراء « الذين يواجهونه مواجهة المتجاوزين له » . وقد تجاوزت الحياة هذه التقسيمات الساذجة . وأصبح واضحا أن ما يربط بين شعراء قرننا الكبار أهم مما يفرق بينهم . وإن انتشبت بهم السبل .

وفي مجلة « سنابل » (سبتمبر ١٩٧٠) كتب رمضان الصباغ « حول الشاعر إليوت » يصف « وظيفة النقد » بأنه كتاب ، والصواب أنه مجرد مقالة . ومقالته تم على تأثر بكتاب الدكتور فائق منى عن إليوت ، دون أن نقر بهذا الدين .

وفي الجزء الأول من كتاب « ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر » (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢) للدكتور عبد الغفار مكاوى ثلاث صفحات عن « توماس إليوت » . يتحدث عن

ومن أسف أن يكون أول كتاب كامل بالعربية عن إليوت ، وهو كتاب الدكتور فائق منى (دار المعارف ، ١٩٦٦) كتابا سيئا ، على الرغم من أن مؤلفه حاصل على الدكتوراه في أدب إليوت من جامعة ليفربول ، وأنه أتيح له - فيما يحدثنا - أن يلقى الشاعر العظيم « زهاء ثلثي ساعة » ، ويستوضحه بعض ما غمض عليه من أمور . ورداءة الكتاب ترجع - في جزء كبير منها - إلى أسلوب المؤلف ، وطريقته في العرض . فهو أسلوب بلاغى طنان متنفخ . إن ياثولوجية الإنشاء الأدبى موضوع لم ينل قط العناية التى يستحقها ، وأسلوب فائق منى حالة مرضية تحتاج إلى تشخيص وعلاج ومعالجة . حيث إن الداء يلوح أشد تمكنا من أن يزول سريعا . هذا كاتب يكتب « موضوعات إنشاء » بالمعنى المدرسى الساذج ، لا دراسة نقدية على مستوى الكاتب المنقود .

وقد كتب أحمد إبراهيم الشريف (مجلة « المجلة » ، أبريل ١٩٦٨) نقدا مضميا لهذا الكتاب ، أبان فيه عن أغلاطه وأوهامه ، فلا نطيل في ذلك هنا ، وإنما نتمنى مخلصين لو عمد مؤلفه إلى تنقيحه وتخليصه من هذه الأوصار .

وهناك أيضا كلمة عن كتاب الدكتور منى عنوانها « إليوت أشهر الجمهورين » في مجلة « الفكر المعاصر » (مايو ١٩٦٦) تنهى على معالجة المؤلف لشعر إليوت . ولكنها نجد معالجته لمسرحه قاصرة .

هذا وقد نشرت جريدة « وطنى » (ضاع منى التاريخ للأسف) كلمة صحفية لا يؤبه لها عنوانها « إليوت ودكتور فائق إسحق تحت مجهر النقد » بمناسبة صدور رسالة الدكتور عن إليوت بالانجليزية . عن إحدى دور النشر الأمريكية .

ومن الملاحظات على كتاب الدكتور منى أنه :

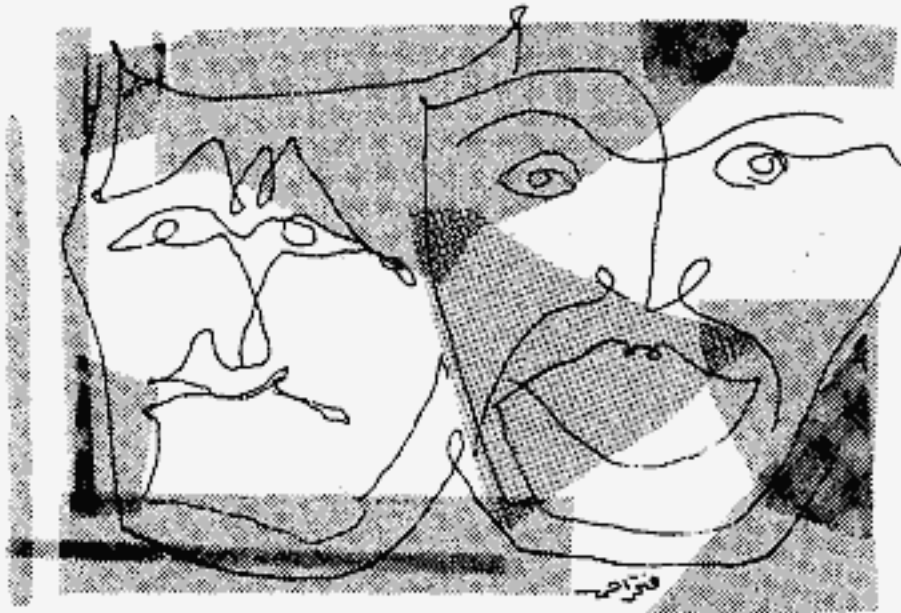
- يذكر أن إليوت تزوج من فيفيان هايوود في خريف عام ١٩١٥ . والصواب : ٢٦ يونية ١٩١٤ .

- يؤرخ مقالة « التقاليد والموهبة الفردية » ١٩١٧ . وهذا خطأ وقع فيه إليوت نفسه . والصواب أنها نشرت لأول مرة على عدد من مجلة « دى إيچوست » في عدد سبتمبر ١٩١٩ . وعدد نوفمبر/ديسمبر ١٩١٩ .

- يؤرخ مقال إليوت عن « جون دريدن » ١٩٢٢ . والصواب ١٩٢١ .

- يذكر أن قصائد إليوت النباكرة التى ظهرت في مجلة « هارفرد أدفوكيت » لم تنشر بعد في أى ديوان له . وهذا حق في وقت تأليف الكتاب . ولكن ينبغى حذف هذه الجملة في أى طبعة قادمة ، حيث إن القصائد المذكورة قد أدرجت الآن في « القصائد والمسرحيات الكاملة » (فيبر وفير . ١٩٦٩) . كما سبق أن نشرت في كتيب عنوانه « قصائد كتبت في مطلع الشباب » ، حرره جون هيوارد ، وقدمت له فاليرى إليوت .

- يترجم أسماء East Coker, the Dry salvages, little Gidding, Burnt Norton إلى « نورتون المحترقة » ، « كوكو الشرقية » ، « سالفيجز الجافة » ، « جيننج الصغيرة » . والرأى عندى ان تنقل كما



من نوع Javescence أو Concitation (من قصيدة «جبرونتيون» أو Polyphiloprogenitive (من قصيدة «صلوات المستر إليوت في صباح الأحد» أو batrachian و Ophidian و aphyllons (من مسرحية «اجتماع شمل الأسرة»)) وغيرها كثير؟ وفي مجلة «الثقافة الأسبوعية» (٢٣ يناير ١٩٧٥) كتب الدكتور صلاح عدس عن «الاتجاهات المعاصرة في الشعر الإنجليزي». وهو يدعى أن لإليوت كتابا عنوانه «مقالات في الشعر والنقد». ولا نعلم أن له مثل هذا الكتاب.

وفي مجلة «الثقافة» (مارس ١٩٧٥) مقالة للدكتور عبد القادر محمود عن «الشعر الفلسفي عند دانتي وإليوت». يترجم فيها Ash wednes day إلى «رماد الأربعاء». وصوابها «أربعاء الرماد». وهو من الأعياد المسيحية.

وفي مجلة «الهلل» (ديسمبر ١٩٧٥) كتب الدكتور صلاح عدس عن «الاتجاهات المعاصرة في الشعر الإنجليزي». ومع المقالة صورة لكبلنج تحتها اسم توماس هاردي، ولكن لعل هذه لا تكون غلطة الكاتب!

وكتب نصر الدين عبد اللطيف (مجلة «الزهور» ، فبراير ١٩٧٦) «عيد ميلاد قصيدة شائعة» بمناسبة مرور خمسين عاما على صدور قصيدة «الأرض الخراب».

وفي مجلة «الجديد» (أول مايو ١٩٧٦) مقالة بلا توقيع عن «ت. س. إليوت»، تسمى الدلائل إلى أنها من قلم الدكتور نبيل راغب. وهو يترجم The Dry Salvages «إنقاذ ما يمكن إنقاذه»، والصواب: «درأي سالفد جز» كما هي، فهذا اسم مجموعة صغيرة من الصخور، قرب الساحل الشمالي الشرقي، لرأس آن بماشوستس. وهو يكتب «سويني أجنوستس» وترجمتها: «سويني في نزائه»، ويقول إن إليوت حصل على الجنسية البريطانية في ١٩٢٨. والصواب: ١٩٢٧، ويؤرخ مقالة إليوت عن «أندرو مارفل» ١٩٢٢. والصواب ١٩٢١. كما يترجم كلمة Mylae (من قصيدة «الأرض الخراب»): «سفن الملايو». والصواب: «ميلاي»: معركة وقعت في عام ٢٦٠ ق. م. في الحرب البونية الأولى بين روما وقرطاجنة. وهو يرسم اسم كتاب جون لفنجستون لويز. The Road to Xanadu «أكساندو» وصواب نطقها: زانادو، كما يعرف مشاهدو الفيلم الذي عرض في القاهرة منذ قريب.

«حلاق أشعث الشعر من أزمير» في قصيدة «الأرض الخراب» . والصواب: تاجر أزميري غير حلق:

Mr. Eugenides, the smyrna merchant Un shaven

أما الجزء الثاني من نفس الكتاب (١٩٧٤) فيقدم ترجمات لقصائد «أغنية حب ج. ألفريد بروفروك»، «سويني بين البلابل» (صوابها: السمناذل nightingales)، «وشيخوخة» [= «جبرونتيون»]، ومقتطفات من «الأرض الخراب»، «الرجال الجوف»، «مارينا»، «نيوهاامشير»، ومقتطف من «بيرت نورثون». مع تعريف وجيز بحياة إليوت. وهو في ترجمته لقصيدة «جبرونتيون» يكتب: «هاكاجاوا الذي انحنى وسط التيتانيين» Among the Titians وإنما المراد: لوحات المصور البندقي تيتيان (أو تيشان) المتوفى عام ١٥٧٦. وهو يؤرخ قصيدة «مارينا»: «بعد ١٩٣٠» والصواب أنها نشرت في ١٩٣٠.

وعقد الدكتور محمود الريعي - وهو ناقد مستنير - فصلا عنوانه «النظرية الموضوعية» من كتابه «في نقد الشعر» (دار المعارف، ١٩٧٣) عن نظريات ت. إ. هيوم، وإزرا باوند، وإليوت في الشعر، مع التركيز على هذا الأخير.

وفي مجلة «الهلل» (يونيه ١٩٧٣) مقالة للدكتور رشاد رشدي عن «شعر الحب من شكسبير إلى إليوت»، أورد فيها مقتطفات من «الرجال الجوف» و«الأرض الخراب».

ومن أفضل المقالات عن إليوت مقال ضاف للدكتور عادل سلامة عن «الاتجاهات الشعر الإنجليزي والأمريكي المعاصر» (مجلة «عالم الفكر»، الكويت، يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٧٣). هنا نجد صورة واضحة للخلفية الحضارية والثقافية التي نشأ في ظلها، ونراه بين معاصريه، ونقع التركيز على قصيدة «الأرض الخراب».

وفي كتاب الدكتور رشاد رشدي «في الفن، في الحب، في الحياة» (كتاب الإذاعة والتلفزيون، ١٩٧٤) دراسة جيدة عن «الحب في الأرض الخراب» يذكر فيها أن القصيدة ظهرت في عام ١٩٣٢. وهو خطأ مطبعي - ولاريب - صوابه ١٩٢٢. وقد أعيد نشر هذه الدراسة في مجلة «الجديد» (أول مايو ١٩٧٨).

ويورد رشاد رشدي أبياتا من إليوت في مقالة أخرى بنفس الكتاب هي مقالته الموسومة بـ «في عالم اليوم: من أنا؟ ومن أنت؟».

وكتب الدكتور عادل سلامة «خطر التوسع الثقافي الصهيوني» (مجلة «الزهور» ، يناير ١٩٧٤) عن كتاب جورج ستاينر «في قلعة ذي اللحية الزرقاء»، وهو كتاب يرد على كتاب إليوت «ملحوظات نحو تعريف الثقافة»، وموقف الدكتور سلامة مناصر لإليوت. معاد لشتاينر.

وكتب الدكتور صلاح عدس (مجلة «الزهور» ، يوليو ١٩٧٤) مقالة مشوشة عنوانها «مع شعراء الموجة الجديدة أو مع إليوت؟» يقول: «إن من يقرأ شعر إليوت يجده يستعمل ألفاظا غاية في البساطة والسهولة». أيمكن أن يقول هذا من قرأ إليوت حقا؟ ماذا عن ألفاظ

توماس ماثيرز . وهو يقول إن إليوت تزوج سكرتيرته وهو في السبعين ، والأدق : التاسعة والستين (ولد إليوت في ٢٦ سبتمبر ١٨٨٨ واقترب بفاليري فلتشر في ١٠ يناير ١٩٥٧) . ويرجم الكاتب بالظن عن سبب تسمية الكاتب «توم العظيم» ، غير مدرك أن هذا هو اللقب الذي كانت فرجينيا ولف ، الميالة للسخرية والدعابة ، تطلقه على صديقها الشاب إليوت . وهو كذلك يصف كتاب آرثر سيمونز «الحركة الرمزية في الأدب» بأنه «طائفة من الشعر الرمزي الفرنسي جمعها كاتب» ، والصواب أنه مجموعة دراسات نقدية . وليس كتاب منتخبات شعرية .

وكتب صلاح عبد الصبور «فهم جديد لكلمتين قديمتين» (مجلة «الفصل» ، السعودية . يوليو/أغسطس ١٩٨٠) عن مصطلحي الكلاسيكية والرومانتيكية ، باسطة موقف إليوت من هذين المذهبين .

وفي ختام هذا القسم ربما كان من الخير أن نذكر - ولو أن هذه المقالة مقصورة على إليوت في العربية - أن هناك ما لا يقل عن عشرين رسالة جامعية ، لدرجتي الماجستير والدكتوراه ، قدمت باللغة الإنجليزية إلى أقسام اللغة الإنجليزية في جامعاتنا ، وهي - كما ينتظر - متفاوتة المستوى ، ولكن بعضها يبلغ حداً عالياً من الجودة .

كذلك ينبغي أن نذكر أن عدداً من أساتذتنا الجامعيين في الجامعات المصرية والعربية قد نشروا مقالات وأبحاثاً بالإنجليزية عن إليوت . ومن خير هذه المقالات :

Rashad Rushdy, Notes on the objective Correlative of T.S. Eliot, The Anglo-Egyptian Bookshop, 1962.

Fayez Iskander, «The Theme of Becket in Terryson-Eliot-Anouilh», Bulletin of the faculty of Arts, Cairo University, Vol. XXIV, Part II, December, 1962.

Zakher Gabriel, «Wordsworth and T.S. Eliot», in English Critics and Criticism, El-Nahda El-Arabeya, 1962.

Fayez Iskander, «Some Basic Problems of Modern Drama Creation and Reception», Bulletin of the faculty of Arts, Cairo University, Vol. XXV, Part I, May 1963.

Latifa El-Zayat, F.M. Ford and T.S. Eliot: Some Aspects of their Impersonal Theory of Art, The Anglo-Egyptian Bookshop 1965.

٢ - ترجأتنا لأعمال إليوت ولما كتب عنه

يوشك المرء - لفرط ما يسمع اسم إليوت في أوساطنا الثقافية - أن يخاله قد سرى منا مسرى الدم في العروق ، وامتزج بالفرائح والأرواح والأبدان ، حتى إذا هو ألقى نظرة فاحصة على ترجأته إلى العربية أدرك خطل هذا الظن ، وعرف أن رواجه عندنا ليس إلا محصلة ألوان من سوء الفهم .

وأول ما يقال عن ترجأت إليوت إلى العربية هو أنها قليلة لا تتناسب مع حجم إنتاجه في الشعر ، والنقد الأدبي والاجتماعي

ويستهل الدكتور عيسى الناعوري كتابه «دراسات في الآداب الأجنبية» (سلسلة اقرأ ، دار المعارف ، ١٩٧٧) بـ «جولة في شعر ت. س. إليوت» . وهو يترجم من قصيدة «إيست كوكر» : «لكي تصل إلى حيث أنت ، لتصل من حيث لا تكونين ينبغي أن تسير في طريق ليس فيها نشوة» . ولا معنى لتخصيص المؤنث هنا ، فإليوت يخاطب القارئ عموماً ، رجلاً كان أو امرأة ، شيخاً أم شاباً .

وكتب بدر توفيق «قصائد غير مألوفة للشاعر الإنجليزي في . إس . إليوت» (مجلة «الشعر» ، يناير ١٩٧٨) عن قصيدتي «إلى الهنود الذين ماتوا في أفريقيا» و«هستريا» . ولا وجه لوصف القصيدتين بعدم الألفة ؛ إذ إنه قد سبق ترجمتهما ونشرهما في مجلة «الثقافة الأسبوعية» (١٣ سبتمبر ١٩٧٤) ولكن بدر توفيق - فيما يلوح - لم ير تلك الترجمة .

وفي مجلة «الهلل» (يناير ١٩٧٨) كتب الدكتور صلاح عدس مقالا عن «الحب في الشعر الأمريكي» أورد فيه مقتطفاً من قصيدة «الأرض الخراب» .

وفي مجلة «الكاتب» (فبراير ١٩٧٨) مقالة لعبد الغني داود عن سلفاتور كودمودو «شاعر إيطاليا الفائز بجائزة نوبل» . يعقبها تلخيص لكتاب ت. س. ماثيرز «توم العظيم» .

وفي كتاب «معالم الأدب العالمي المعاصر» (سلسلة اقرأ ، دار المعارف ، أبريل ١٩٧٨) للدكتور نبيل راغب فصل عن «الشعر الإنجليزي» يعالج شعر إليوت بإيجاز .

وفي كتاب «فصول في الأدب والنقد والتاريخ» (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩) لعل أدهم مقالة عنوانها «الوضوح والغموض» فيها يكتب الكتاب والشعراء والفلاسفة «لخص فيها مقابلة صحفية أجراها مع إليوت الكاتب الهندي رانجي شاهاني في أغسطس ١٩٤٩» .

وفي نفس الكتاب فصل عنوانه «وظيفة اللغة ليست إخفاء الأفكار» هو تكرار حرفي للجزء الأكبر من المقال السابق ، بعد تغيير العنوان !

وكتب الدكتور عبد الواحد لؤلؤة مقالة عن «ت. س. إليوت والقارئ العربي» (مجلة «الدوحة» ، قطر ، يوليو ١٩٧٩) . (أتاني أن لؤلؤة أصدر كتاباً كاملاً عن إليوت ، نشرته الدار العربية للدراسات والنشر ببيروت ، ولكنني لم أتمكن من الاطلاع عليه بعد) . وهو يقول إن إليوت حصل على وسام الاستحقاق البريطاني في ١٩٤٧ ، والصواب ١٩٤٨ ؛ وأنه حصل على جائزة نوبل للأدب في ١٩٥٧ والصواب ١٩٤٨ أيضاً .

وفي كتاب «كتابة على وجه الريح» (الوطن العربي للنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٨٠) لخص صلاح عبد الصبور تحت عنوان لا يخلو من إثارة صحفية «شاعر وفلاث نساء» كتاب «توم العظيم» لمؤلفه

والفلسفي ، والمسرح الشعري ، فضلا عن كتابات له تعد بالملئات (انظر بيليوجرافيا دونالد جالوب ، فيبر وفير ، لندن ، ١٩٦٩) ، لم تجمع في كتب ، ولا نحسب أن المتشدين باسمه من كتابنا قد وقعت لهم عليها عين ، أو دارت لهم بخلد .

وآفة هذا التناول المبسر أنه يقدم صورة جزئية لإليوت ، ويغفل عما في فكره من عوامل التطور والجدل والتركيب ، إذ رب جملة عابرة في مقالة له تلقى ضوءا كاشفا على عقله ، أو رب رسالة منه إلى محرر أو صديق تعرفنا بجانب كان مجهولا ، أو رب حديث إذاعي يصوب النظرة إلى مسألة يكتنفها الغموض . إن أول الواجبات وأكثرها بدائية - وهو قراءته كاملا - واجب قد فات نقادنا ، ومن ثم آثروا الاقتصاد على اليسر الذي يحدونه في تناول اليد . وهذا المنهج لا ينفع ولا يشفع في حالة أديب كانت كل كتاباته حوارا داخليا متصلا ، وسعيا إلى تجلية الأمور في قلب بيئة فكرية شديدة التعقيد ، وكان في كل كتاباته - مهما اختلفنا معه هنا أو هناك - نموذجاً للأمانة الفكرية الفائقة ، ومثالا للسعي المنزه عن الغرض ، دون أن يلقى بالا لمغريات الشهرة أو المال أو السلطة .

نحن إذن لم نقرأ من إليوت إلا القليل . ونحن لم نترجم منه إلا قدر أقل . وثلاثة الأثافي أن هذا القليل الذي ترجمناه تكثر فيه الأخطاء ، وتعاوره الأوهام ، وتوشه من كل جانب آفات الجهل والقصور . ولا شك أن ثمة استثناءات ينبغي التنويه بها على سبيل التخلية . ولكننا نجد لقاء كل نجاح في ترجمة إليوت إلى العربية ألوانا عديدة من الفشل ، وأوجها من الخطأ لم ينبه إليها أحد ، وكانت وبيلة الأثر على شعرائنا وأدبائنا الذين يعتمدون على مثل هذه الترجمات .

وفيا يلي أقدم قائمة بما ترجم من إليوت إلى العربية ، لا ندعى استقصاء ، ولكنها تغطي أغلب الموجود . ولمن شاء الاستزاده أن يرجع إلى عمليين بيليوجرافيين سابقين هما :

Donald Gallup, T.S. Eliot: A Bibliography, Faber and Faber, London, 1969, p. 263.

Muhammad Abdul-Hai, «A Bibliography of Arabic Translations of English and American Poetry 1830-1970», Journal of Arabic Literature. E. J. Brill, Leiden, Vol. VII, 1976, pp. 129-130, 148.

شعر

- في كتاب «ت. س. إليوت : قصائد» (بيروت ، ١٩٥٨) اشترك أدونيس (على أحمد سعيد) ، ومثيرشور ، وبلند الحيدري ، ودموند ستيوارت ، ويوسف الخال في ترجمة قصائد «الأرض الخراب» ، «أرباء الرماد» ، «أغنية العاشق بروفروك» ، «الرجال الجوف» ، كما ترجم إبراهيم شكر الله مسرحية «مقتلة في الكاتدرائية» .

- قصيدة «أغنية العاشق ج. ألفرد بروفروك» : ترجمها بلند الحيدري ودموند ستيوارت (مجلة «الأديب» ، بيروت ، أغسطس ١٩٥٥ ، ص ١٣ - ١٤) .

وترجمها الدكتور لويس عوض في مجلة «الكاتب» (يوليو ١٩٦١) .

وترجمها محمد عبد الحى (مستعينا - فيما يقول - بترجمة غير منشورة لفنحي فضل) في صحيفة «الخرطوم» (الخرطوم ، مارس ١٩٦٧ ، ص ٤٥ - ٤٨) .

وترجمها صلاح عبد الصبور («قراءة جديدة لشعر إليوت» ، مجلة «المجلة» ، فبراير ١٩٧١) . ولترجمة مقدمة جيدة رجع فيها المترجم إلى كتاب ب. سدام «مرشد الدارس إلى قصائد ت. س. إليوت المختارة» (فيبر وفير ، لندن ، ١٩٦٨) وغيره .

- قصيدة «مستأبر لناكس» : ترجمت في كتاب «مائة قصيدة من روائع الشعر الحديث» ، اختارها سلدن رودمان ، ترجمة نادية إلياس وسليمان العيسى ، مراجعة زهير مصطفى (مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٦٦) . ويحوى نفس الكتاب ترجمة لأولى «الجوقات من الصخرة» ، كما يحوى قصيدة لهنرى ريد عنوانها «شارد هويتلو» هي محاكاة ساخرة لأسلوب إليوت .

- قصيدة «الأرض الخراب» : ترجمها الدكتور لويس عوض في مجلة «الكاتب» (يناير ١٩٦٢) . يقول «مستقليا على ظهري» والصواب : «مستقليا على ظهري» . حيث إن الحديث عن إحدى بنات التاميز من أغوين .

وهناك تعليق على ترجمة لويس عوض هذه ، مع مقارنتها بترجمات أخرى ، في مقالة لأنيس توفيق بمجلة «الأدب» (أكتوبر ١٩٦٣) .

وترجم الدكتور عادل سلامة طرفا من القسم الخامس من القصيدة مع مقدمة تحت عنوان «ت. س. إليوت : هل آن الأوان لإعادة تقييمه؟» (مجلة «الهلل» ، يولية ١٩٧٧) . بترجم باليه سترنسكى Sacre du Printemps إلى «فلسية الربيع» والأدق : «طقوس الربيع» ، حيث إن موضوع الباليه هو الطقوس الوثنية التي كان الفلاحون في روسيا قديما يستقبلون بها مقدم الربيع .

وترجم عبد الله البشير القصيدة في عدد من جريدة «الأهرام» (١٩٧٨/٥/٢٧ و ١٩٧٨/٥/٢٠) مع مقدمة قصيرة عن أثرها على الأدب العربي نعرف منها أن «الكاتب المسرحي الدكتور سمير سرحان اتخذ من موضوعها مادة لمسرحية «الملك يبحث عن وظيفة» !

وقد علق نصر الدين عبد اللطيف على هذه الترجمة في مقالة له عنوانها «على أطلال الثقافة الأوربية ، لماذا؟» (مجلة «الهلل» ، يولية ١٩٧٨) وأعاد نشرها في كتاب «الناس والعصر» (كتاب الهلال ، ديسمبر ١٩٧٩) .

- قصيدة «الرجال الجوف» : ترجمها الدكتور عبد الغفار مكاوي في مجلة «الثقافة» (١٥ ديسمبر ١٩٥٢ ، ص ١٧) .
وترجمها الدكتور لويس عوض في مجلة «الكاتب» (مايو ١٩٦١) .

وترجمها محمد عبد الحى تحت عنوان «الفارغون» في «الرأى العام» (الخرطوم ، ٢٥ مايو ١٩٦٤ ، ص ٤) .

- قصيدة «أربعاء الرماد» : ترجمها منير بشور في مجلة «شعر» (بيروت ، ربيع ١٩٥٧ ، ص ٥١ - ٦٦) .

وترجمها الدكتور لويس عوض في مجلة «الكاتب» (يونيو ١٩٦١) .

- قصيدة «رحلة الجوس» : ترجمها بدر شاكر السياب في كتابه «مختارات من الشعر العالمي الحديث» (بغداد ، ١٩٥٥) .

- قصيدة «مارينا» : ترجمها عبد العزيز صفوت في «الرأى العام» (الخرطوم ، ٢٢ سبتمبر ١٩٦٢ ، ص ٥) .

- «أربع رباعيات» : ترجمها توفيق صايغ في مجلة «أصوات» (لندن) بالترتيب التالى : «بيرت نورتون» (السنة الأولى ، العدد الرابع ، ١٩٦١ ، ص ٦٩ - ٧٦) . «إيست كوكر» (السنة الثانية ، العدد الخامس ، ١٩٦٢ ، ص ٤٠ - ٤٩) . «دراى سالفجز» (السنة الثانية ، العدد السادس ، ١٩٦٢ ، ص ٦٩ - ٦٨) . «لنيل جينج» (السنة الثانية ، العدد السابع ، ١٩٦٢ ، ص ٦٨ - ٧٨) .

ويذكر الدكتور عبد الواحد لؤلؤة أن توفيق صايغ قد جمع هذه الترجمات ، مع مقدمة وافية ، في كتاب صدر قبل وفاته في ١٩٧١ . ولم أتمكن من الاطلاع على هذا الكتاب .

وترجم إبراهيم شكر الله «نورتون المحترقة» في مجلة «الآداب» (بيروت ، مايو ١٩٥٥) .

- قصيدة «إلى الهنود الذين ماتوا في أفريقيا» : ترجمها وقدم لها بدر توفيق في مجلة «الدوحة» (قطر ، أكتوبر ١٩٧٩) .

نقد

- في كتاب «مختارات من النقد الأدبي المعاصر» (مكتبة الأنجلو المصرية ، المقدمة مؤرخة ١٩٥١) ترجم الدكتور رشاد رشدى مقالة «التقاليد والنبوغ الفردى» ومقتطفات من مقالتي «مهمة النقد» و«شكسبير ورواقية سنيكا» (تحت عنوان «الفلسفة والشعر» ، وهو عنوان أضافه جون هيوارد الذى حرر مختارات من نقد إليوت ، وزودها بعناوين من عنده ، في كتاب «نثر مختار») .

- وترجم صلاح عبد الصبور «مختارات معاصرة في فهم الشعر ونقده» ترجمة جميلة مع مقدمة (مجلة «المجلة» ، مايو ١٩٦٣) حيث نقل (عن كتاب جون هيوارد أيضا) مقتطفات عن «الشعر والفلسفة»

و«الشعر والمسرح» و«تجربة القصيدة» . يقول في مقدمته إن إليوت نظر في التراث الانجليزى «فأعجبه ملتون وبليك وذن وبروك فضلا عن شكسبير ، ولم يعجبه بوب وسوينبرن» . من قال هذا ؟ وأين قرأ عبد الصبور أن إليوت معجب بروبرت بروك ، وغير معجب ببوب ؟

- وترجمت الدكتورة لطيفة الزيات لإليوت «مقالات في النقد الأدبي» (مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٤) حيث نقلت «التقاليد والموهبة الفردية» و«مهمة النقد» و«الشعر والدراما» و«أصوات الشعر الثلاثة» وغيرها . وترجمتها - على العموم - طيبة ، وإن أغفلت بضع سطور وعبارات .

ومن مقالات إليوت المترجمة :

- «التقاليد والموهبة الفردية» : ترجمها الدكتور منيح خورى ، ولم أتمكن من الاطلاع عليها .

وترجمها ترجمة ممتازة ، مع مقدمة وجيزة ، الدكتور محمد مصطفى بدوى في عدد من مجلة «الأدب» (مايو ١٩٥٦ ويونية ١٩٥٦) .

- «وظيفة النقد» : ترجمها الدكتور إبراهيم حمادة في مجلة «الفيصل» السعودية (سبتمبر/أكتوبر ١٩٧٨) . وهو يرسم اسم

Remy de Gourmont بالتاء في العربية ، والصواب حذفها .

- «وظيفة النقد الأدبي» (وهو نتف من كتاب «جدوى الشعر وجدوى النقد» لا تحمل هذا العنوان في الأصل) ترجمها الدكتور مصطفى بدوى في مجلة «المجلة» (أكتوبر ١٩٥٧) .

- «الشعر والدراما» : ترجمها ملخصة الدكتور محمود السمره في كتابه «مقالات في النقد الأدبي» (درا الثقافة ، بيروت) .

- وترجم الدكتور شكرى محمد عياد ، بمراجعة عثمان نويه ، «ملاحظات نحو تعريف الثقافة» (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر) ترجمة رائعة ، مع مقدمة اشند فيها في نقد آراء إليوت . وقد أصدر إليوت طبعة جديدة من كتابه (١٩٦٢) بها تصدير جديد وهامش مضاف ، فعسى شكرى عياد أن يضيفها إلى ترجمته إذا أعيد طبعها .

- ومن المقابلات مع إليوت مقابلة أجراها دونالد هول عام ١٩٥٩ ونشرت في مجلة «باريس رقيو» ، وقد ترجمتها مجلة «حوار» (بيروت) في عددها الأول ١٩٦٢ .

- وكذلك مقابلة أجراها معه توم جرينوبل ونشرت في مجلة «كتب وكتاب» (يناير ١٩٦٣) ، وقد ترجمها محمد عبد الله الشفقى - وهو من خيرة مترجمينا - في مجلة «الشعر» (فبراير ١٩٦٥) . ترجم عنوان قصيدة إليوت Triumphal March إلى «مارس المنتصر» ، والصواب «مسيرة النصر» .

مسرقيات

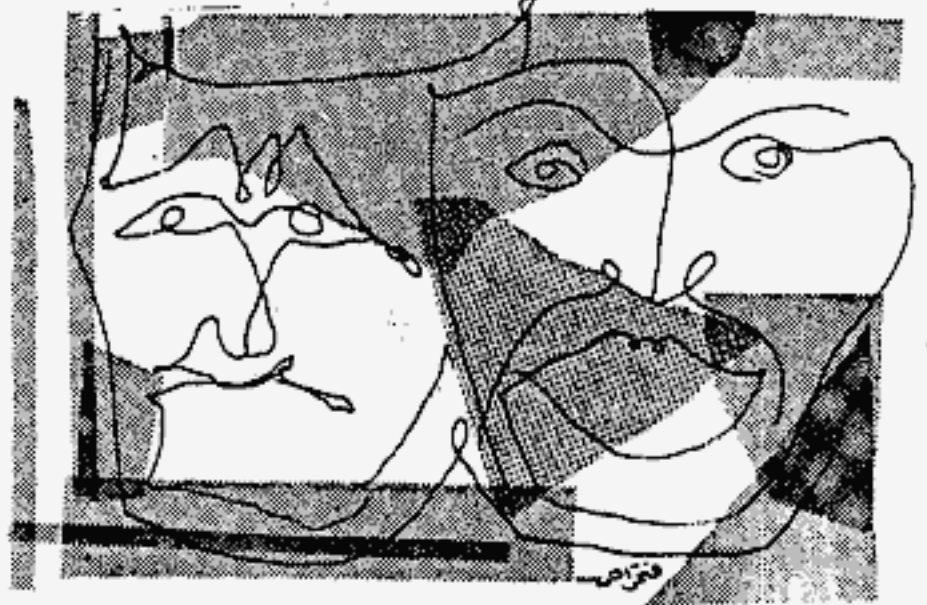
- ترجم أمين سلامة ، بمراجعة الدكتور جمال الدين الرمادى ، مسرحية «حفلة كوكبيل» (الدار القومية للطباعة والنشر) ، وقدم لها المراجع بمقدمة جاهلة ذكر فيها أن إليوت أعد رسالة جامعية عن الناقد الكبير «برادلى» مؤلف الكتاب الذائع الصيت «الدراما الشكسبيرية» . وهذا خلط بين أخوين : أندرو سيسل برادلى (١٨٥١ - ١٩٣٥) مؤلف «المأساة الشكسبيرية» وفرانيس هيرت برادلى (١٨٤٦ - ١٩٢٤) الفيلسوف المثالى الذى أعد إليوت عنه رسالة الدكتوراه .

كذلك نقرأ فى نفس المقدمة أن فى «الأرض الخراب» إشارات وتضمينات من هيرت سبنسر ، ووليم شكسبير... «أى هيرت سبنسر هذا ؟ إنما الإشارات إلى الشاعر إدموند سبنسر ، وذلك فى مثل قول إليوت «فيا نهر التيمز الرقيق ، هلا تهاديت حتى أنتهى من أنشودى» .

وقد ذكر الرمادى فى مقدمته أنه قد سبق له منذ عدة سنوات أن لخص المسرحية «فى إحدى الصحف اليومية السيارة» ، ولم يقع لى هذا التلخيص .

وقد أتانى - ولا أدرى مدى صحة ذلك - أن البرنامج الثانى من إذاعة القاهرة قدم مسرحيتى «رجل الدولة المتقاعد» بترجمة الدكتور عادل سلامة ، و«الكاتب موضع السر» بترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد .

وقد أعلنت سلسلة «من المسرح العالمى» التى تصدر عن وزارة الإعلام بالكويت أنها ستصدر «جريمة قتل فى كاتدرائية» و«حفلة كوكبيل» من ترجمة صلاح عبد الصبور .



ترجمات لما كتب عن إليوت

كتب

- ترجم الدكتور عبد الرحمن ياغى كتاب ليونارد أنجر «ت. س. إليوت» (المكتبة الأهلية ، بيروت ، ١٩٦١) . ومن الملاحظات على ترجمته :

- يذكر أن The Egoist صحيفة ، والأدق أنها مجلة .

- يقول إن إليوت ألقى محاضرات فى هارفرد ١٩٣٢ - ١٩٣٣ «عن تشارلز إليوت نورتون» ، والصواب أنها محاضرات أنشئت فى ذكرى نورتون ، ولكنها ليست عنه ، إذ المحاضرات المذكورة هى التى جمعها إليوت فى كتابه «جدوى الشعر وجدوى النقد» .

- يترجم عنوان قصيدة إليوت Spieen إلى «الضعيفة» ، وهى ترجمة حرفية ، وإنما المقصود «كآبة» ، كما يعرف قارئو بودلير وغيره .

- يذكر عنوان القصيدة La Figlia che Piange دون ترجمة ، وترجمته «الفنأة الباكية» .

- يستخدم ضمير المذكر فى الحديث عن آبق (فى مسرحية «اجتماع شمل الأسرة») وآبقى امرأة لا رجل .

- يترجم Abroken Spring in a Factory yard إلى «النافورة المكسرة فى ساحة معمل» وصوابها «نابض (زنبرك) مكسور فى فناء مصنع» .

- يترجم (من قصيدة «مقدميات») gathering fuel in vacant lots إلى «يجمعن الحطب فى أكوام مفرغة» ، وصوابها «يجمعن الوقود فى خرابات خالية» .

- يترجم Anel Poems إلى «قصائد نيسان» ، وهى ترجمة عجيبة لا تفسر لها إلا أن يكون قد قرأ كلمة Anel - سهواً أو نتيجة خطأ مطبعى - على أنها April (أبريل أو نيسان) .

- يترجم The Dry Salvages إلى «أنواع الانقاذ الجافة» و Little Gidding إلى «الدوار الخفيف» . وسلف القول إنه ينبغى ترجمتها كما هما . أضف إلى ذلك أنه ليس فى الإنجليزية كلمة Gidding هذه التى يظنها تعنى «دوار» ، وإنما هناك كلمة Giddiness

- يترجم (من مقالة إليوت : «الشعراء الميتافيزيقيون») : «إن مدنيتنا لتتفهم Comprehends الكثير من النوع» ، والصواب : تستوعب ، أو تشتمل على .

- يترجم objective correlative إلى «مراعاة النظير» . والأدق : المعادل الموضوعى . أو التراسل الموضوعى . أو التادل الموضوعى .

- وترجم الدكتور إحسان عباس كتاب الناقد الأمريكى ف. مالبين «ما حققه ت. س. إليوت» تحت عنوان

وينتهي كتاب ماتييسين ، كما ترجمه الدكتور إحسان عباس .
بفصل ملحق عن آخر ما أنتجه إليوت ، بقلم ل . باربر .

مقالات من مجلات

- « ت . س . إليوت » بقلم تشارلز ولمز ، ترجمة يوسف عبد
المسيح ثروة (مجلة «الأديب» ، بيروت ، فبراير ١٩٥٧) . يترجم (من
قصيدة «أغنية حب ج . ألفرد بروفروك») عبارة eternal footman
إلى «الإنسان الخافي الخالد» ، وصوابها «الخادم الأبدي» . وهو يترجم
عنوان قصيدة Rhapsody in a Windy Night إلى «فرحة في ليلة
عاصفة» وصوابها «رابسوديا في ليلة عاصفة» ، والرابسوديا شكل من
التأليف الموسيقي . كما يترجم (من قصيدة «مقدمات») عبارة
vacant lots إلى «أكياس مثقوبة» ، وصوابها كما أسلفنا «خرابات
خالية» ، كما يسمى «إلى لانسوت أندروز» قصيدة ، والصواب أنها
عنوان كتاب نقدي نشره إليوت في ١٩٢٨ .

- « ت . س . إليوت أو نهاية مدونة أدبية » لكارل شابيرو .
ترجمة وتقديم فؤاد دواردة (مجلة «المجلة» ، سبتمبر ١٩٦١) . يترجم
(من قصيدة «مقدمات») عبارة
Raising dingy shades in a thousand furnished rooms
إلى «ترتفع ظلالهم الداكنة في آلاف الحجرات المفروشة»
وصوابها : «ترفع مصاريع لزجة / في ألف غرفة
مفروشة» ، فكلمة shades هنا تعني «مصاريع النافذة
الخشبية» ، لا «ظلال» . وهو يترجم (من قصيدة «رابسوديا في ليلة
عاصفة») a broken spring in a factory yard و إلى
«ربيع محطم في فناء المصنع» ، وقد أسلفنا أن كلمة spring هنا
تعني «نابض» (زنبرك) . وهو كذلك يورد عنوان قصيدة إليوت
Burbank with a faedeker دون ترجمة ، وترجمته «بيربانك
بنسخة من دليل بديكر» ، كما يترجم عنوان قصيدة Gerontion
إلى «حكم» ، وصوابها «جيرونتيون» أو «عجوز ضئيل» . يترجم
عبارة Arel Poems إلى «قصائد الهوائيات» ، وهي ترجمة عجيبة
صوابها «قصائد إريل» ، وإريل هو ذلك الجنى اللطيف في مسرحية
شكسبير «العاصفة» .

يترجم عنوان كتاب فريزر The Golden Bough إلى «القوس
الذهبي» . وصوابه «الغصن الذهبي» ، ويترجم اسم المتصوفة الإنجليزية
Juliana of Norwich إلى «جوليانا النرويجية» ، وهي ليست
نرويجية ولا سويدية . وإنما هي إنجليزية قح من مدينة نوروش .

- «مزيد من الضوء على موقف إليوت» (مجلة «المجلة» ، مارس
١٩٦٢) ، ترجمة وتقديم فؤاد دواردة ، ويتكون من مقالين : «زمان
إليوت ومكانه» لولتر آلن ، «خدعة مستر إليوت» للشاعر الاسترالي
ماكجريجور - هيستي . وهو يرسم اسم الناقد الإنجليزي

«ت . س . إليوت الشاعر الناقد» (المكتبة العصرية ، صيدا ،
بيروت ، ١٩٦٥) . ونلاحظ عليه أنه :

- يترجم The Boston Evening Trascript إلى
«وثيقة أمسية بوسطن» ، وصوابها «البوسطن إيفننج ترانسكريبت» ،
وهو اسم صحيفة أمريكية .

- يترجم Hysteria إلى «هلاس» ، وصوابها
«هيستريا» ، وإنما الهلاس هو ال hallucination

- يترجم Ara vos prec (وهو مقتطف من دانتي) إلى
«لذا أناشدك» ، والأدق : «الآن أضرع إليك» .

- يرسم اسم الشاعر الميتافيزيقي الإنجليزي
Henry Vanghan «فونغان» ، وصواب نطقه : هنري فون .

- يترجم عنوان مسرحية جون وبستر The white Devil
إلى «الشيطان الأبيض» ، وصوابه «الشيطانة البيضاء» .

- يرسم اسم الناقد الفرنسي Charles Maurras
«موراس» ، وصواب نطقه حذف السين .

- يترجم عنوان مقالة إليوت
The Idea of a Literary Review إلى فكرة المراجعة
الأدبية» ، وصوابها «فكرة المجلة الأدبية» .

- يذكر «الآنسة هيلين سلتنجسي العمدة العانس وبنت عمها
هاريت» . وهذا خلط بين قصيدتين مختلفتين : «العمدة هيلين» و«ابنة
العم نانسى» . فليست هاريت ابنة عم هيلين ، وما التقنا قط إلا على
صفحات ديوان إليوت الأول «بروفروك وملاحظات أخرى» .

- يكتب عبارة «رعاع Breughelesque على نحو
راعب» دون ترجمة ، والمقصود رعاع كأولئك الذين رسمهم المصور بيتر
بروجل ، من فناني الأراضي المنخفضة في القرن السادس عشر .

- يسمى الشاعر والمتصوف الأسباني
St. John of the Cross «يوحنا الحبيب» ، وصوابه
«القديس يوحنا الصليب» .

- يورد عبارة دانتي في «الكوميديا الإلهية»
La sua voluntade è nostra pace دون ترجمة .
وترجمتها «في إرادته سلامنا» .

- يترجم (من «سويني في نزاله») عبارة do a girl in
إلى «كل رجل .. يريد مرة في العمر أن يستولى على فتاة» ، وصوابها
«يقتل» ، لا «يستولى» .

- يقول إن مسرحية «محاكمة قاض» من تأليف «اسبينسر» ،
والصواب طبعاً ستفن سيندر .

للطباعة والنشر). يرسم اسم دارس الكلاسيات
Gilbert Murray «مورى» : وصواب نطقه : «مري» . كما
يؤرخ مسرحية «حفلة الكوكبيل» ١٩٤٠ ، والصواب ١٩٥٠ .

- «التراث الأدبي الأمريكي» ، تأليف قان ويك بروكس وأوتو

بيتان . ترجمة سالم خليل (المؤسسة الأهلية للطباعة والنشر : بيروت) .

- «الأدب في التراث الأمريكي» . تأليف ليون هوارد . ترجمة

الدكتور محمد يس العيوطي (مطبعة المعرفة) . يترجم (في تعريف
المعادل الموضوعي) كلمة Object على أنها «هدف» . وصوابها
«موضوع» . يتحدث عن «قصيدة جيمس وستون» من طقوس
الدين إلى قصص الحب . ولا قصيدة هناك أو رواية . وإنما المقصود
كتاب عالمة الأنثروبولوجيا جيسى ل . وستون «من الطقوس إلى
الرومانس» . ويترجم The Hollow Men إلى «المنافقون» (ما أشق
هذه القصيدة - الشقية أصلاً - بأبتكارات مترجمينا !) .

- «الأدب الأمريكي في القرن العشرين» . تأليف ويلارد

ثورب . ترجمة مصطفى حبيب (مكتبة مصر) . يتحدث عن «أسطورة
الملك الصباد التي أخذ بها إليوت عن جيسى وستون من قصيدته «من
الطقوس إلى الرومانس» . ومرة أخرى ننبه أن الكتاب المذكور ليس
قصيدة . ثم إن جيسى وستون امرأة لا رجل . يترجم
Journey of the Magi إلى «رحلة ماجي» وصوابها «رحلة
المجوس» . يترجم Animals إلى «الحيوان الصغير» . وصوابه «الروح
الصغيرة» . يقول إن سمعان (في قصيدة «أغنية لسمعان») «يمسك
الطفلة بين ذراعيه» . أى طفلة ؟ إنما المقصود هو المسيح الطفل . وهو
يترجم On Poetry and Poets «الشعراء» . وترجمتها الكاملة
«في الشعر والشعراء» . يترجم عنوان What is a classic إلى «من
هو الكلاسيكي» . والأدق : «ما الأثر الكلاسي ؟» .

- «تطور الفكر الأدبي الأمريكي في القرن العشرين» . تأليف

الفريد كازن . عرض وتلخيص ماهر نسيم (دار المعارف) . يسوق بيتا
من قصيدة «جيريونتيون» : زاعماً أنه «من ملاحظات للكاتب
ت . س . إليوت في كتابه «الشيخوخة» عام ١٩٢٠ . وكتاب
«الشيخوخة» المزعوم هذا ليس إلا قصيدة «جيريونتيون» التي تعنى - كما
ذكرنا - «عجوز ضئيل» .

- «الأدب الأمريكي ١٩١٠ - ١٩٦٠» . تحرير روبرت سبلر .

ترجمة محمود محمود (مكتبة النهضة المصرية) . به مقالة عن «الشعر
واللغة» لنورمان هولمزبريسون . وأخرى عن «النقد الجديد» لديفيد
ديتشر . يؤرخ مقالة «الشعراء الميتافيزيقيون» ١٩١٢ . وأغلب الظن أنه
خطأ مطبعي صوابه ١٩٢١ .

- «النقد الأدبي ومدارسه الحديثة» (في الأصل : «الرؤيا

الخنخة») تأليف ستانلي هايمز . ج ١ . ترجمة دكتور إحسان عباس
ودكتور محمد يوسف نجم (دار الثقافة . بيروت . ١٩٥٨) . به فصل
عن «ت . س . إليوت» والنقد الاتباعي» . بترجمان
Thoughts after Iambeth «أفكار على طريقة لامبث» .

Graham Hough «جراهام هيو» ، وصواب نطقه : جراهام
هف ، ويرسم اسم Edwin Muir إدوين موير ، وصواب نطقه :
مبور ، كما يستخدم ضمير المذكر في الإشارة إلى الناقدة بابيت دوتش ،
وهي امرأة لا رجل .

- «في ذكرى الشاعر الراحل ت . س . إليوت» ، بقلم المحرر

(غير مذكور اسمه) . واسم المترجم غير مذكور أيضاً (مجلة «الثقافة
الأمريكية» . دار المعارف . صيف ١٩٦٥) .

- «هاملت والمعادل الموضوعي» . بقلم موريس ويتز ، ترجمة

الدكتور إبراهيم حمادة (مجلة «الفنون» . مايو ١٩٨٠) . يرسم اسم
Belforest بلفورست . وصواب نطقه : بلفوريه .

- «ت . س . إليوت» ، بقلم ولتر جاكسون بيت ، ترجمة

الدكتور إبراهيم حمادة (مجلة «الثقافة» . فبراير ١٩٨١) . يرسم اسم
الناقد والشاعر الإنجليزي T. E. Hulme تي . إي . هيولم .
وصواب نطقه : هيوم .

كتب تشتمل على فصول أو صفحات عن إليوت

- «جائزة نوبل للآداب : دراسة عن الأدباء الفائزين» . نشرها

وارين فرنش وولتر كيد . تعريب إميل خليل يديس (دار الآفاق
الجديدة . بيروت) . به فصل عن «ت . س . إليوت» بقلم جيمس
بيكر . يترجم عنوان ديوان Prufrock and other Observations
إلى «بروفروك وقصائد أخرى» . والأدق : «وملاحظات
أخرى» . يترجم عنوان The Hollow Men «رجال بلا طائل»
مرة . و«رجال تافهون» مرة أخرى . فليختر إحداهما . يترجم
Furies «فوريس» . وترجمتها : ربات الغضب .

- «مبادئ الفن» . تأليف روبين جورج كولنجود . ترجمة

الدكتور أحمد حمدي محمود . مراجعة على أدهم (الدار المصرية
للتأليف والترجمة) . ينتهي بملاحظات عن إليوت . يتحدث المترجم
عن «ديوان Sweeney» وليس لإليوت ديوان بهذا الاسم . وإنما
سويني شخصية تظهر في عدد من قصائده .

- «الحياة والشاعر» . تأليف ستفن سبندر . ترجمة الدكتور

مصطفى بدوي . مراجعة الدكتورة سهير القلماوي (مكتبة الأنجلو
المصرية) .

هذا وقد ترجم مصطفى بدوي أيضاً كتاب أ . أ . رتشاردز

«مبادئ النقد الأدبي» ولكنه أغفل ترجمة كلمة - على شكل منحى -
عن شعر إليوت . وذلك لما تتضمنه من إشارات مفصلة لقصائد عدة
لم تترجم حتى الآن إلى العربية . ولما كانت قد ترجمت الآن . فإنه
يرجى أن يضيف الملحق إلى أى طبعة قادمة من ترجمته .

- «الدراما في القرن العشرين» . تأليف بامير جاسكوبين .

ترجمة محمد فتحي . مراجعة الدكتور لويس عوض (دار الكتاب

والأفضل : « أفكار بعد مؤتمر لامبث » . إذ يخشى أن يظن القارئ لامبث اسم شخص . في حين أنه اسم المقر الرسمي لرؤساء أساقفة كاتدرائية برى .

- « دراسات في النقد » . تأليف آلن تيت . ترجمة الدكتور عبد الرحمن ياغي (مكتبة المعارف . بيروت . ١٩٦١) . به مقال عن قصيدة « أربعاء الرماد » .

- « الشعر كيف نفهمه ونتذوقه » . تأليف إليزابيث درو . ترجمة الدكتور محمد إبراهيم الشوش . (مكتبة منبسة . بيروت . ١٩٦١) . يضم ترجمة لقصيدة « رحلة الخيوس » .

- « الشعر » . تأليف لويز بوجان . ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي (دار الثقافة . بيروت . ١٩٦١) . يضم ترجمة لقصيدة « مارينا » . فضلاً عن قصيدة لأودن عنوانها « إلى إليوت بمناسبة عيد ميلاده الستين » .

- « المسرحية الأمريكية الحديثة » . تأليف آلان داونر . ترجمة الدكتور عبد الرحمن ياغي (المكتبة الأهلية . بيروت . ١٩٦١) .

- « الأديب وصناعته » . تحرير روى كاودن . ترجمة جبرا إبراهيم جبرا (مكتبة منبسة . بيروت . ١٩٦٢) . به مقتطفات من قصيدتي « أربعاء الرماد » و « لتل جدنح » .

- « شعراء المدرسة الحديثة » . تأليف م . ث . زور نال . ترجمة جميل الحسيني . مراجعة الدكتور موسى الخوري (المكتبة الأهلية . بيروت . ١٩٦٣) . به فصل عن « ت . س . إليوت والإحساس المرعزع » . يترجم (من قصيدة « بيرت نورتون ») footfalls echo in the memory إلى « كرات القدم يتردد صداها في الذاكرة » . وصوابها « وقع الأقدام يتردد صدها في الذاكرة » . ولعل المترجم قد قرأ footfalls (وقع أقدام) على أنها footballs (كرات قدم) .

- « المسرحية من إسبن إلى إليوت » . تأليف ريموند ولمز . ترجمة الدكتور فايز إسكندر (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر . ١٩٦٣) . به فصل عن « ت . س . إليوت » . في ترجمته لقصيدة « صورة سيدة » يكتب : « أما عرفتم ؟ إنكم لستم بأكفاء ! » وصوابها : « أفكنت تعلم ذلك ؟ إنك لست بالأعشى ! » . حيث الخاطب مفرد . والحديث يدور بين السيدة وزايرها دون ثالث .

- « فكرة المسرح » . تأليف فرنسيس فرجسون . ترجمة جلال العشري . مراجعة دريني خشبة (دار النهضة العربية . ١٩٦٤) . به قسم عن مسرحية « جريمة قتل في الكاتدرائية » . يذكر أنشودة « الديس إيراي Dies Irae » وترجمتها : « يوم الغضب » (أو : يوم الحساب) وهي ترنيمة في الصلاة الكاثوليكية .

- « المسرح الحديث » . تأليف إيريك بتللي . ترجمة محمد عزيز رفعت . مراجعة أحمد رشدي صالح (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر . ١٩٦٥) .

- « مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق » (في الأصل : « مداخل نقدية إلى الأدب ») تأليف ديفد ديتشس . ترجمة الدكتور محمد يوسف نجم . مراجعة الدكتور إحسان عباس (دار صادر . بيروت . ١٩٦٧) . به ترجمة لمقالة إليوت عن « سونبرن شاعرا » . يذكر اسم قصيدة سونبرن Laus Veneris بلا ترجمة . وترجمته « في مدح فينوس » . بورد قصيدة قصيرة من شلي بالإنجليزية دون ترجمة . مع أنه يترجم غيرها من الشواهد الشعرية .

- « موجز تاريخ النقد الأبي » . تأليف فيرنون هول . ترجمة الدكتور محمود شكري مصطفى وعبد الرحيم جبر (دار النجاش . بيروت . ١٩٧١) . به فصل عن « ت . س . إليوت » .

- « اللامتني » . تأليف كولن ولسون . ترجمة أنيس زكي حسن (دار الآداب . بيروت . ١٩٦٩) . يدرج قصيدة « أربعاء الرماد » : ١٩٣٣ . وصوابها ١٩٣٠ .

- « سقوط الحضارة » . تأليف كولن ولسون . ترجمة أنيس زكي حسن (دار الآداب . بيروت . الطبعة الثانية ١٩٧١) . يترجم (من سويني في نزاله ») عبارة That's all the facts when you come to brass tacks إلى « هذه هي كل الحقائق حين تأتي إلى المسامير النحاسية » . وصوابها : « تلك هي كل الحقائق إن أردت الأساسيات » .

- « المعقول واللامعقول في الأدب الحديث » . تأليف كولن ولسون . ترجمة أنيس زكي حسن (دار الآداب . بيروت . الطبعة الثانية ١٩٧٢) . يترجم (من قصيدة « صورة سيدة ») : I feel like one who smiles, and turning shall remark suddenly, his expression in glass.

إلى « أشعر وكأنني مثل ذلك الذي يبتسم / ويلتفت معلقاً فجأة / ملقياً بالتعبير في قدح » . أي جهل ! إنما المراد طبعاً :

وأحس كمن يبتسم . حتى إذا هو استدار لاحظ بفتة . تعبير وجهه في مرآة .

- « ما بعد اللامتني » . تأليف كولن ولسون . ترجمة يوسف شرورو وعمر يمين (دار الآداب . بيروت . الطبعة الثالثة ١٩٧٢) . يترجم الأبيات التي أوردها أعلاه من « سويني في نزاله » ولكن بدلا من أن يجعلها brass tacks (الأساسيات) تعني « المسامير النحاسية » . كما صنع أنيس زكي حسن . يجعلها تعني « المسامير في النعوش » . غفر الله لأصدقائنا من مترجمي بيروت !

- « الشعر والصوفية » . تأليف كولن ولسون . ترجمة عمر الديراوى (دار الآداب . بيروت . ١٩٧٢) . يسوق أبياتا من إليوت .

وقد أعيد طبعها كلها في كتابه «قضايا ومواقف» (الهيئة العامة للتأليف والنشر . ١٩٧١).

ذهب القط إلى أن اعتبار العمل الفني وحدة متكاملة لا تتجزأ لها كياناتها الخاص «دعوة صحيحة في جوهرها» ولكنه أخذ على رشاد رشدي تجاهله للمضمون . ولصلة العمل بعصره . كما رد على عبد اللطيف الجبال - أحد تلامذة رشاد رشدي - ردا هادئا مقنعا .

أما محمد غنيمي هلال فقد كتب مقالا عنوانه «ما الأدب في نقد ت . س . إليوت والنقد العالمي ؟» (مجلة «المجلة» . يولية ١٩٦٠) . أعيد طبعه فيما بعد في كتابه «في النقد التطبيقي والمقارن» (دار نهضة مصر للطبع والنشر) . ومقال غنيمي هلال بالغ الأهمية لأنه يبين أن رشاد رشدي . في معالجته لإليوت . قد حفظ شيئا وغايت عنه أشياء . لقد ساق منه أفكارا دون أن يربطها بملابساتها التاريخية . وبارائه هو نفسه بعد أن تطور . إن رشاد رشدي لا يقدم إلا وجها واحدا من أوجه إليوت - هو جماليته الباكورة - ويتناسى أن مؤلف «الغاية المقدسة» ومقالات مختارة - حيث نجد نقده الباكر - هو أيضا مؤلف «جدوى الشعر وجدوى النقد» و« وراء آلهة غريبة » و«ملاحظات نحو تعريف الثقافة» . حيث يبرز البعد الأخلاقي والاجتماعي والديني . وتندرج القيم الجمالية في سياق من القيم أوسع وأخطر . وقد رد غنيمي هلال أفكار إليوت هذه إلى أصولها عند فلوبير وريمي دي جورمون وباوند وغيرهم . مرتبًا - يخالفه الصواب - أن ذلك لا يتحيف من أصالته . وأثبت أن إليوت لا يقطع الصلة بين شخصية الكاتب وإنتاجه . ولا بين الكاتب والعصر .

على أن غنيمي هلال قد وهم حين ذكر مقالة إليوت بالفرنسية عن «القصة الإنجليزية المعاصرة» (١٩٢٧) فظن أن إليوت يتكلم فيها عن جيمس جويس . مع أن المقصود هو هنري جيمس . كذلك وهم حين ظن أن الشاعر الفرنسي جول لافورج قد ألف مسرحية عن «هملت» فإنما «هملت» لافورج حكاية نثرية ترد في كتابه المسمى Moralités Legendaires (١٨٨٧) .

ونعود فنقول إن رشاد رشدي - مهما يكن من تحفظاتنا عليه - قد أسدى للنقد الأدبي يدا حين أكد استقلال الفن عن الغايات الخارجية . واصطنع التحليل والمقارنة أداتين نقديتين . وصوّب ألوان السرف التي اندفع إليها دعاة الواقعية والالتزام بعد تعاضد مد الواقعية الاشتراكية في منتصف الخمسينيات . وهو ما نجد في نقد عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم (وقد كررا ضد إليوت التهم المكرورة : رجعي . ضد التقدم . إلخ ..) أمثلة له .

كذلك كان من الآثار الطيبة لانتشار آراء إليوت أن بدأ الأدباء والقراء يفتنون إلى أهمية الموروث . وضرورة الرجوع إلى الجذور . واتصال حاضر الأدب بماضيه . واتخذ ذلك صورا شتى (لم يكن إليوت . بطبيعة الحال . هو الدافع الوحيد إليها . وإنما كان جزءا من مناخ فكري عام) فأبنا أدونيس ينشر في مجلة «شعر» (بيروت)

- «قلعة آكسل» . تأليف إدموند ولسون . ترجمة جبرا إبراهيم جبرا (المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . الطبعة الثانية ١٩٧٩) . يضم فصلا عن «تي . إس . إليوت» . ترجمة جيدة . يسوق عنوان قصيدة إليوت Lune de Mile دون ترجمة . وترجمته : «شهر العسل» . يسمى قصيدة قرجيل «الجورجيات» . وترجمتها «الزراعات» .

٣ - أثر إليوت على نقدنا

يرتبط اسم إليوت في كثير من الأذهان عندنا - إن صوابا أو خطأ - بالاتجاه الجمالي الذي يميل إلى فصل الفن عن الحياة . ويعلى من شأن الشكل على حساب المضمون . بل يعد مثالا لاتجاه الفن للفن . مع أن إليوت جهر - بوضوح - بأن هذا المذهب مخفي خطأ المذاهب التي تخضع الفن للسياسة . أو للدين . أو للأخلاق .

وأقرب نقادنا إلى النزعة الجمالية . أو فنقل أكثرهم التفانا إلى الجوانب الشكلية من الأعمال المدروسة . هم - على أنحاء مختلفة : الدكتور زكي نجيب محمود . ورشاد رشدي . ومصطفى ناصف . ولطفي عبد البديع . وعبد العزيز الدسوقي .

وأجهر هؤلاء النقاد صوتا هو رشاد رشدي الذي ارتبط اسمه بإليوت . والذي يعد كتابه «ما هو الأدب» (مكتبة الأنجلو المصرية . ١٩٦٠) مانفستو «النقد الجديد» في بلادنا . والمعارك التي أثارها هذا الكتاب . والقضايا التي فجرها . لا تتناسب مع قيمته . دع عنك حجمه (أقل من مائة صفحة من القطع الصغير) . فعليه تلمذت أجيال كاملة من خريجي أقسام اللغة الإنجليزية في جامعاتنا . ومن معطفه خرج تلامذة من طراز محمد عناني . وسهير سرحان . وعبد العزيز حمودة و وفاروق عبد الوهاب . قبل أن يشقوا لأنفسهم دروبا مستقلة ..

وقد تعرض كتاب رشاد رشدي فور صدوره لنقد جاء من ثلاثة نقاد كبار هم الدكتور محمد مندور . وعبد القادر القط . ومحمد غنيمي هلال .

لمحمد مندور (في مقالته المسماة «هل عاد رشاد رشدي إلى الرشيد ؟» وغيرها . أكد أهمية المضمون . وإن لم يهمل الشكل . بل ذكر أنه بدأ حياته متأثرا بالنقد الانصباعي التذوقي كما درسه في أصوله الفرنسية . وزاد فذكر أن لمذهب «الفن للفن» - بمعناه السليم - مكانا في الأدب . لأنه يؤكد القيم الجمالية التي تثرى الحياة وترققها . ولأنه رد فعل صحي ضد النزعة المادية التي اقترنت بظهور البورجوازية وتقدمه الرأسمالية في أواخر القرن الماضي .

وعبد القادر القط رد على رشاد رشدي بثلاث مقالات قيمة : «رأى في كتاب ما هو الأدب ؟» (جريدة «المساء» . ٢٣ مايو ١٩٦٠) . «النقد الجديد ليس المذهب الأوحده» (جريدة «المساء» ٦ يونيو ١٩٦٠) . «قضايا أدبية» (مجلة «الشهر» . مارس ١٩٦١) .

مختارات من الشعر العربي جمعها فيما بعد في «ديوان الشعر العربي». وفي مجلة «أدب» (بيروت) نشر مختارات من النثر تحت عنوان «الماضي المعاصر» (مقتطفات من «الإشارات الإلهية» للتوحيدى. وه العربية الغربية» للسهروردي. إلخ...) وكأنما يضع موضع التطبيق ما دعا إليه إليوت من أن نعي لا الحاضر فحسب، وإنما اللحظة الحاضرة من الماضي.

كذلك أصدرت شركة حياض للكتب والنشر (بيروت) «موسوعة الشعر العربي» (١٩٧٠) التي اختارها وشرحها وقدم لها مطاع صفدي وإيلي حاوي. وقام بمراجعتها الدكتور خليل حاوي. وهي تشمل على مختارات جيدة مع مقدمات بنظرة معاصرة. وشروح تبعد عن الحوشى والغريب.

وأصدر صلاح عبد الصبور كتابا جميلا - على وجازته - هو «قراءة جديدة لشعرنا القديم» (دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. ١٩٦٨). ويحمل الفصل الأول من هذا الكتاب عنوانا إليوتيا هو «ما جدوى الشعر؟» وفيه تتجاوز - بل تتجاوز - الأصالة والمعاصرة.

على أن الأمر لم يخل - شأن الطبيعة البشرية في كل مكان - من أدياء اتخذوا من آراء إليوت طريقا إلى الشهرة. وسلم إلى جذب الأنظار. وأداة للاستعلاء. فبعد المنعم الحفنى مثلا - ونحن لا نعرف له رصيدا نقديا ولا إبداعيا - وضع كتابا عنوانه «تباينات ومذاهب فنية وأدبية جديدة» (مطبعة الدار المصرية) جال فيه فوق رقعة واسعة - دون تعمق لأي من جوانبها - نائرا في ثنياه أفكارا إليوتية. مفصولة عن سياقها. وكأنما هي من اكتشافه الشخصي:

«الأدب والفن عالمان قائمان بذاتهما» ص ٣٦.

«الأدب أو الفن موضوعيان وليس ذاتيين» ص ٤٢.

«وإذن فالفن ليس تعبيرا.. وهو ليس تعبيرا عن الشخصية..

لكنه هروب من الشخصية» ص ٤٨.

٤ - أثر إليوت على شعرنا

هذا مبحث مترامي الأطراف. واسع الجنبات. لا يمكن أن نقي به هذه المقالة. وقد تناوله من قبل باحثون ونقاد يخلق بنا أن نستعرض آراءهم هنا قبل أن نقول قولتنا.

فالدكتور محمد مصطفى بدوى قد حرر كتابا عنوانه:

M.M. Badawi. An Anthology of Modern Arabic Verse
Oxford University Press. 1970.

وكتب له مقدمة. بالإنجليزية. يقول فيها:

«ومن العوامل الأخرى التي أعانت على استئزال الرومانسية عن عروشها ذلك الاهتمام العميق الذي أبداه بعض الشعراء العرب الشبان

الرواد - وخاصة الشاعر العراقي السياب. والشاعر المصري عبد الصبور - بالشعر الإنجليزي الحديث. وخاصة شعرت. س. إليوت. ثمة أصدااء كثيرة من شعر إليوت لدى عبد الصبور، كما أن تأثير كل من إليوت وإديث سبتول واضح بوفرة في بناء شعر السياب وأسلوبه. واستخدام إليوت للأسطورة ينعكس أيضا على الشعر اللبناني. وإذا استثنينا شكسبير، فإنه قل من الشعراء الإنجليز - في الحقيقة - من نال ما يناله إليوت من شهرة بين جمهوره القراء العرب. إن رد فعل إليوت إزاء تحديد آفاق الرومانسيين. أسلوبا ومادة على السواء. ما كان تمكنه إلا أن يؤثر في كثير من أفراد الجيل الشاب من الشعراء العرب. ممن قاموا برد فعل على البساطة الزائفة والشاعرية المسكرة لبعض الشعر الرومانسى. وذلك في سبيل أسلوب خصب لا تعوزه الشدة. ويكثر من استخدام الإلماعات وكذلك، عرضا. الرموز.

وتأثير إليوت بخاصة، والشعر الغربي الحديث بعامه. يتجلى على نحو آخر هو - بالتحديد - تلك الحرية الأكبر في تناول الشكل والعروض.

وفي كتاب آخر بالإنجليزية للدكتور محمد مصطفى بدوى هو:

M.M. Badawi. A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry. Cambridge University Press. 1975.

إشارات أخرى إلى هذا الموضوع.

ولجبرا إبراهيم جبرا محاضرة. بالإنجليزية. ألقاها في خمس جامعات بريطانية هي: أوكسفورد. وكمبريدج. ومانشستر. ودرام. ولندن (١٩٦٨) ثم نشرت في «صحيفة الأدب العربي»:

Jabra Ibrahim Jabra. «Modern Arabic Literature and the west». Journal of Arabic Literature Vol. II. E.J. Brill, Leiden. 1971.

يقول جبرا هنا «إن إليوت أثر على الشعر العربي من ثلاثة وجوه:

(١) بنظريته عن الموروث. (٢) بنظريته عن المتبادل الموضوعى. (٣) بأسطورة الموت والبعث التي استخدمها في قصيدة «الأرض الخراب». ويقول: «عندى أن الشعراء العرب قد استجابوا بهذه الحرارة لقصيدة «الأرض الخراب» إرسمها جبر Wasteland بينا الكلمتان منفصلتان [لأنهم هم أيضا قد مروا بتجربة مأساة شاملة. لا في الحرب العالمية الثانية فحسب. وإنما أيضا - وعلى نحو أكثر جوهرية - في نكبة فلسطين وما أعقبا. وفي هذه الكارثة الأخيرة لاح أن «الأرض الخراب» ومتضمناتها توافق الموقف على نحو غريب. إن نظاما كاملا للأشياء وقد تصدع. وخيط «الأرض المشتقة» الجديدة الضمأى إلى المطر قد لاح أنه أكثر الخيوط قاضية إلحاحا».

وقد ترجم منح خورى وحامد الجرم مختارات من الشعر العربي الحديث إلى الإنجليزية في كتاب:

An Anthology of Modern Arabic Poetry. Selected, edited, and translated into English by Mounah A. Khouri and Hamid Algar. University of California Press. 1974.

لويس عوض

صدر للويس عوض عام ١٩٤٧ ديوان عنوانه «بلوتولاند وقصائد أخرى : من شعر الخاصة» فيه شعر بالفصحى والعامية . وله مقدمة جريئة يدعو فيها - كما دعا يول قرئين من قبل - إلى دق عنق البلاغة . وينادى بالخروج على عمود الشعر العربي . لأن شعراءنا اليوم لا يقرءون أبداً تمام . وإنما يقرءون إليوت . وينسى لويس عوض - في غمرة دعوته هذه المتحمسة - أن إليوت لو كان يكتب بالعربية . لكان أول من يدعو إلى إحياء أي تمام والمنتجى وغيرهما .

هذا نموذج من شعر لويس عوض : قصيدة «الحب في سان لازار» :

في محطة فكتوريا جلست ويدي مغزل .
وكان المغزل مغزل أوديسيوس .
عفوا إذا اختلفنا أيها القارئ
فقد رأيتهم . رأيتهم سكان الأرجو . وجلهم من النساء ارتدين
البنطلونات ولبسن أحذية من كاوتشوك .
أما نحن ، أنت والفريد بروفروك وأنا .
فلنا المغازل نتعلل بها . وبين الحيط والحيط نرفع أهدابنا إلى
الأمواج في الأفق . لعل موج الأفق يحمل الأرجو :
وفي الصباح . عندما يصير موج الأفق موج الشاطئ . نرى وجه
السعادة .
جلست ويدي مغزلى في انتظار بنيلوب التى لا أعرفها .
وهل أنت بنيلوب إلى رصيف نمرة ٢٨
كلا . لم تأت بنيلوب إلى رصيف نمرة ٨ .
هذه الجزيرة العابسة . لقد رأيت الجاربات يدخلن . خلجانها
مقلات .
رأيت الجاربات يحملن الطيوب والخشب والمر .
رأيت الجاربات يحملن العبيد إلى سوق النخاسة في مسقط رأس
ولبرفورس .
رأيت الجاربات يحملن السمك إلى ألسكا والسكر إلى جزيرة
موريس والقطن والبصل إلى مصر والشاى إلى الصين والأفيون إلى
الهند والبيغاوات والقيلة وأدوات الزينة إلى القطبين والمترليوزات
إلى الصديق والعدو على السواء .
لكننى لم أر الأرجو بينها .

لن نخطئ الأذن نبرة الحدائث في هذا الشعر . إن كاتبه موزع بين عالمين . قد يقول معلق كلبى . إن أحدهما يحتضر . والآخر أضعف من أن يولد . فالمتكلم - على ما يلوح - عربى في لندن . وهناك الجهاز الإليوتى من الإلهامات : أسطورة أوديسيوس . وبخارجة الأرجو . ووفاء بنيلوبى . فضلا عن إشارة صريحة إلى ج . ألفرد بروفروك . وتتجاوز الحدائث والقدم : بنيلوبى ورصيف رقم ٨ في محطة فيكتوريا بلندن . كما

وقدما له بمقدمة أشارت . غمًا . إلى أثر إليوت . ولخصت آراء جبرا في محاضراته السالف ذكرها .

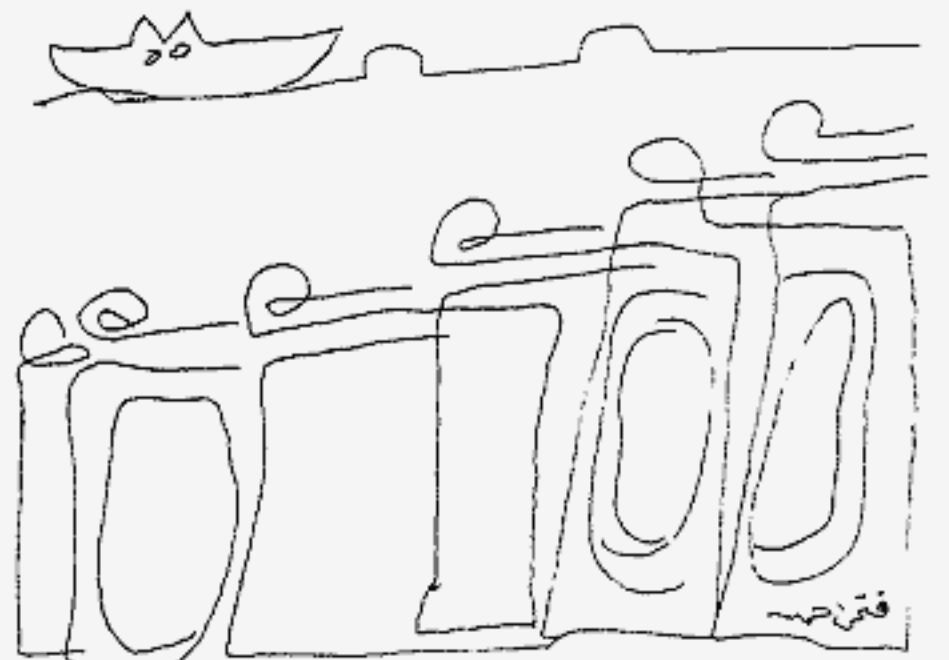
على أن أوفى تناول بالإنجليزية لموضوعنا إنما نجده في فصل عنوانه «أثر الشعر الغربى . وخاصة شعرت . س . إليوت . على الشعر العربى الحديث ١٩٤٧ - ١٩٧٠» في كتاب س . موريه «الشعر العربى الحديث ١٨٠٠ - ١٩٧٠» .

S. Moreh, Modern Arabic Poetry 1800-1970. E. J. Brill, Leiden. 1876.

وفي هذا الفصل رصد موريه أثر إليوت في مجموعة من الظواهر : التكرار اللفظى والمعنوى . والتوازى . وإجراء التنبؤات على خيط واحد . واستخدام معادلات موضوعية . والإلماع إلى الكتاب المقدس وقصائد السابقين . ومحاكاة أصوات الطبيعة . والصور الشعرية الغريبة . واستخدام الأساطير والرموز الدينية . والهوامش الشارحة . وأشار . فيما أشار . إلى كتاب الدكتور محمد النوبى «قصايا الشعر الجديد» (معهد الدراسات العربية العالية . ١٩٦٤) وفيه ترجم النوبى مقالة إليوت «موسيقى الشعر» وناقش ما بها من أفكار . هذا أهم ما كتب عن موضوعنا بالإنجليزية . فإذا انتقلنا إلى دواوين الشعراء أنفسهم وجدنا الكثيرين ينمون على هذا التأثير : الدكتور محمد مصطفى بدوى صاحب «رسائل من لندن» و«أصالة» . ويوسف الخال (الذى وصف أدونيس شعره بأنه فاتحة التجربة المسيحية في الشعر العربى) . وخليل حاوى (وهو ناقد مثقف إلى جانب كونه شاعرا) . وتوفيق صايغ .

وبلاحظ أن أدونيس لم يتأثر كثيرا بإليوت . فإن مصادره فرنسية في المحل الأول . منها السيراليون . ورنبو . وسان جون برس . وغيرهم .

إنما يتبدى أثر إليوت أقوى ما يتبدى في ثلاثة شعراء هم : لويس عوض . وبدر شاكر السياب . وصالح عبد الصبور . ولذا ينبغي أن نخص كلًا منهم بكلمة .



تتجاوز الفصحى والعامية : فالكاتب لا يتردد في استخدام كلمة « نخرة » العامية . كما لا يتردد في استخدام كلمة « الجاريات » بمعنى السفن . والثالث الأخير من القصيدة قائم على مجموعة مفارقات (ولنذكر أن المفارقة هي لغة الشعر المثل عند كليانث بروكس ، أكثر « التقاد الجدد » إليوتية) : فوطن ولیم ولبرفورس - داعية تحرير العبيد في البرلمان الإنجليزي - قد أصبح سوقاً للنخاسة . ومصر منتجة القطن تستورده . والحند زارعة الأفيون تستجلبه . لكأنما - حسب المثل الشعبي المصري - نبيع الماء في حارة السقائين . أو - حسب المثل الإنجليزي - نجلب فحماً إلى نيركاسل . أو - حسب الشاعر العربي - نهدي أقل بهارة حسناً لأحسن روضة مثناً . أو - حسب محمد السباعي (في إهداء ترجمته لرباعيات الخيام إلى أحمد شوقي) نهدي « النمر إلى هجر . والوشى إلى اليمن . والخسر إلى قطربل . والورد إلى جور . والمسلك إلى دارين » .

« لأرينك شيئاً يبين ظلك » فيقول السياب « مازجا بالشيء ظله » ويقول إليوت : « إن الشجرة الميتة لا تعطي ظلاً » فيقول السياب « الذي يبدو على الأشجار حولي من ظلال » . ويقول إليوت « إنا لنر الماء » فيقول السياب « النفوس عطشى تريد المطر » . وفي القصيدة نحات من « الرجال الجوف » أيضاً . ولكنها أقل وضوحاً . فقول السياب :

إن روعي تتمزق

إنها عادت هشيماً يوم أن أمسيت رجلاً

فيه النغمة الغالبة التي يمكن رؤيتها في قول إليوت :

نحن الرجال الجوف

نحن الرجال المحشون

نتساند معاً

وا حسرتاه ! لقد حشيت رؤوسنا قشاً .

بدر شاكر السياب

بضيق بنا المجال لو أردنا استقصاء الأثر الإليوتي على شعر السياب المصنوع في « ديوان بدر شاكر السياب » (دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١) . فالأصداء الإليوتية فيه كثيرة متناثرة .

والبحر متسع وخاو ..

(رحل النهار)

أكل الرجال الجوف أن يملأوا به

خواء الحشا هذا الإله المضارع

(مربية الآلهة)

من مقلتيه لؤلؤ يبيعه التجار

(من رؤيا فوكاي)

في هذه الأرض الخراب ..

(حفار القبور)

Arieh Loya, «Al-Sayyab and the Influence of T.S. Eliot» The Muslim World, Vol. LXI, NO. 3, July 1971, pp. 187-201.

ويقول لويا في هذه الدراسة إن أكثر ما اجتذب السياب في إليوت هو عنايته بالشكل . وقصد لغته ، واستخدامه العامية . وإسقاطه أفكاراً وصوراً شذرية على نقلاات بلوح . ظاهرياً . أنها منعدمة الصلة . كما يورد ملاحظات نزار قباني (« الشعر قنديل أخضر » . بيروت ١٩٦٤) حول أثر إليوت على الشعراء العرب بعامه . وشعراء العراق بخاصة .

كذلك نجد الإشارة إلى مقالة للدكتور مصطفى بدوي . تقع من موضوعنا في الصميم . هي مقالته المسماة « ت . س . إليوت والشعر العربي المعاصر » (مجلة « الأدب » . إبريل ١٩٥٨) . هنا يناقش مصطفى بدوي قصيدة السياب « من رؤيا فوكاي » ويندها - محقاً - مجرد « تقليد آلي لأسلوب إليوت » . وينبه إلى أن محاكاة الأسلوب شر أنواع المحاكاة . لأن لكل شاعر جاد أسلوبه الخاص الذي هو انعكاس لنظرة خاصة إلى الوجود .

والأجدي من ذلك أن تناول إحدى قصائده . ولتكن « رؤيا في عام ١٩٥٦ » . وهي من شعره الناضج . في القصيدة أكثر من دليل على أثر إليوت . حتى لتري السياب يذكر في ثناياها قصيدة « الأرض الخراب » صراحة :

أي حشد من وجوه كالحات

من أكف كالتراب

نبتها الآجر والفولاذ كالأرض الياب

بل إن السياب لا يكتفي في قصيدته هذه بالإشارة إلى رائعة إليوت . ولكنه يذكرنا بها حين يقول : « عين بلا أجفان تتداح من روعي » (قارن إليوت : « لنطيقن عيوننا لا جفون لها ») . ويقول إليوت

صلاح عبد الصبور

ربما كان أثر إليوت على عبد الصبور أعمق من أثره على لويس عوض والسياب : فهو في حالته ليس مجرد مسألة أصداء لفظية أو وسائل تقنية . وإنما يمتد ليعطي حساسية الشاعر . أي أسلوب استجابته للمواقف والأشخاص والأفكار . وأحواله النفسية .

وقد فصل النقاد القول في هذه الأمور . فبدر الديب في مقدمته لديوان « الناس في بلادى » (وهي وثيقة نقدية لا يضارعتها في الأهمية غير مقدمة رجاء النقاش لديوان عبد المعطي حجازي « مدينة بلا قلب ») قد أورد من قصيدة « الحن » .

جارتى ! لست أميرا
لا ولست الضاحك الممراح في قصر الأمير
وكذلك :

إننى خاو ومملوء بقش وغبار
راداً هذه الأبيات إلى أصولها في « أغنية العاشق ج . ألفرد بروفرونك » و« الرجال الجوف » على الترتيب .

والدكتور عز الدين اسماعيل . في كتاب « الشعر العربي المعاصر » . يلاحظ أن عنوان قصيدة عبد الصبور « الملك لك » ليس إلا الترجمة العربية لسطر من قصيدة « الرجال الجوف » . كذلك يشير عز الدين اسماعيل إلى البيت الذى ساقه عبد الصبور . بالفرنسية . من ديوان « أزهار الشر » لبودلير . وذلك في قصيدته عن هذا الشاعر :

Hypocrite Lecteur. Mon Semblable mon frère.

مبيناً أن إليوت قد استعار هذا البيت ذاته وأورده بالفرنسية في قصيدة « الأرض الخراب » .

ومحيى الدين محمد (مجلة « المجلة » . إبريل ١٩٦٤) يورد من قصيدة عبد الصبور « الشئ الحزين » :

فأنت لو دفنت جثة بأرض
لأورقت جذورها وأنبعت ثمارا
ثقيلة القدم

ملاحظاً أنها تشبه أبيات إليوت في « الأرض الخراب » :

أنت يا من كنت معى في السفن بما يلى
هل أنبعت تلك الجثة التى زرعتها العام الماضى فى حديقتك ؟
وهل تزهر فى هذه السنة ؟

وإلى ما سبق أضيف أن عبد الصبور يعتمد أحيانا إلى تكسير الأبيات . ليولد شعورا بالشذوية والتفكك . كما فى ختام قصيدته « تأملات ليلية »

لا شئ يعينك .. لا شئ يعينك
لا شئ يعينك .. لا شئ يعين
لا شئ يعينك . لا شئ
لا شئ يعينك
لا شئ
لا ...

فتحى حميد

وذلك بمثل ما ختم إليوت قصيدة «الرجال الجوف» :

لأن لك الملك

لأن لك

إن الحياة

لأن لك الـ ...

وكما استوحى إليوت التوراة والإنجيل ، استوحى عبد الصبور شعر «نشيد الإنشاد» قالب الصور الذي نجده في قصيدته «أغنية حب» :

وجه حبيبي خيمة من نور

شعر حبيبي حقل حنطة

خدا حبيبي مقلع من الرخام ...

أما حين يكتب :

وفي الذراعين اللتين تكشفان عن منابت الزغب

حين يهل الصيف

(البحث عن وردة الصقيع)

فإننا نتذكر بروفروك :

ولقد عرفت الأذرع . عرفتها كلها

الأذرع البيضاء العارية التي تحيط بها الأساور
(لكنها في ضوء المصباح تبدو مكسوة بالزغب البني الفاتح !)

وحين يكتب :

لما دخلنا في مواكب البشر

المسرعين الخطو نحو الموت

(أغنية من قينا)

نتذكر سكان الأرض الخراب :

قد تدفق جمع من الناس على جسر لندن . جمع كثير .

ما كنت أحسب الموت خليقا أن يحصد هؤلاء الناس جميعا .

وكذلك هناك . من قصيدة «حكاية المغني الحزين» : «وآخر

تمتد عيناه بلا أجفان» . «فألحقت الكثيرة التي دفنتها عاما وراء

عام/تريد أن تنام» . وفي قصيدة «رحلة في الليل» نجد . إلى جانب

البناء المركب وتنقسم القصيدة إلى حركات . مباراة شطرنج كما في الحركة

الثانية من «الأرض الخراب» . وإن كان عبد الصبور قد صرح بأن

شطرنج إليوت رمز للملل . بينما شطرنجه هو رمز للصراع بين الحياة

والموت . وأبيات :

وفي لقائنا الأخير يا صديقي . وعدتني بنزهة على الجبل

أريد أن أعيش كي أشم نفحة الجبل

تنظر إلى قول إليوت : «في الجبال بحس المرء بالخربة» . أما رجال

القرية . في قصيدة «الناس في بلادى» . أولئك الذين :

يحدقون في السكون

في لجة الرعب العميق والفراغ والسكون

فهم كإحدى شخصيات إليوت :

لم أكن بالحي ولا بالميت . ولم أكن أدرك شيئا .

فقد كنت أنظر في قلب الضوء . السكون

(الأرض الخراب)

وصلاح عبد الصبور . مثل إليوت . من شعراء المدينة . حيث الضجر والكآبة والعزلة . وحيث ديكورات القبح : أوراق الأشجار المتساقطة في الشارع . علب التبغ الملقاة . أوراق الصحف الممزقة . كما أنه شاعر تطور من الملاحظة الموضوعية العينية إلى التأمل الميتافيزيقي المجرد . ويشكو مصطفى عبد اللطيف السحرقى في مقالة له عنوانها «بناء الأدب الجديد» (مجلة «الثقافة» . يناير ١٩٧٤) قائلا : «تأثر بعض شعرائنا قبل ٥ يونيو بسلبية الشاعر الإنجليزي ت . إس . إليوت . وجاروه في بعض موضوعاته ومضامينه . فأرنا شاعرا من شعرائنا يهيم بالإعراب عن الحزن والملل والسأم» . ثم يورد - تدليلا على ذلك - من قصيدة «الظل والصليب» . غير مدرك أن هذه القصيدة . بالذات من نقاط التحول في الحساسية الشعرية العربية . وأنها من أوائل القصائد التي نقلت شعرا من أنغام الآلة الواحدة - مهما تكن جميلة - إلى عالم الموسيقى البوليفونية .

ومن الدروس التي تعلمها عبد الصبور من إليوت التلاعب بعدد محدود من الكلمات المفتاحية . وإدخالها في سياقات مختلفة . بحيث تكتسب في كل مرة دلالة جديدة . حين يكتب مثلا في قصيدة «الظل والصليب» :

أنا رجعت من بحار الفكر دون فكر

قابلني الفكر ولكني رجعت دون فكر

أنا رجعت من بحار الموت دون موت

حين أتاني الموت لم يجد لدى ما يميته

وعدت دون موت

نجد . إذ يكرر لفظي «الفكر» و«الموت» . يفعل شيئا قريبا مما يفعله إليوت . حين يكرر لفظي «الكلمة» و«العالم» . في الحركة الخامسة من قصيدة «أربعاء الرماد» :

إذا كانت الكلمة الضائعة قد ضاعت . إذا كانت الكلمة المبددة

قد تبددت

إذا كانت الكلمة غير المسموعة ولا المنطوقة

لم تنطق ولا سمعت

فستبقى رغم ذلك الكلمة غير المنطوقة . الكلمة غير المسموعة .

الكلمة دون كلمة . الكلمة الكامنة

في العالم ومن أجل العالم .

كذلك دعا إليوت إلى استخدام عنصر «المفاجأة» الذي عده إدجار آلان بو من أهم أدوات الشعر . فأثنى مثلا على بيت جون دن في وصف بقايا حساء طواها الردى :

سوار من الشعر البراق حول العظام

الأحداث التي زرعتها
حديقة بيتنا أول الشتاء
هل تشققت عنها الأرض .
وطرحت ثمرها ؟

وكذلك :

وإن الزمن الماضي ، والزمن المستقبل
قائمان في اللحظة الحاضرة .
واللحظة الحاضرة ضائعة بين طرفي
الماضي والمستقبل .

(في الذكرى الأولى لوفاة أبيه . مجلة «شعر» . بيروت . صيف
١٩٦٢)

وهي محاكاة مباشرة لمطلع قصيدة «بيروت نورتون» :

الحاضر والماضي

ربما كانا حاضرا في المستقبل
وربما كان المستقبل طي الماضي

وتنظر إلى هذه الأبيات كلها في سياقها (حيث إن من الظلم
انتزاعها هكذا) فلا تجد لها نابعة من داخل القصيدة . وإنما هي
مفروضة عليها من فوق . فرضها تعالم الشاعر . ورغبته في تضخيم ذاته .
وذلك عن طريق التطفل على شاعر عظيم . وهو جهد ضائع . إذ لا خير
في محاكاة لا تضيف شيئا إلى الأصل . ولا معنى لإعادة صنع ما قد
سبق صنعه على أكمل الأنحاء وأبعدها عن الفجاجة والقصور .

٥ - أثر إليوت على مسرحنا الشعري

يقوم مسرح إليوت على عدة ركائز من أهمها : رفض التزعة
الطبيعية المسرفة . والرغبة في إعادة إقرار الشعر والأسلبة والطقوس .
والمزاوجة بين اللغة العالية في لحظات الحدة الانفعالية ولغة الحياة اليومية
البسيطة . والمزاوجة بين وقار لغة الكتاب المقدس وإيقاعات عصر
«الجاز» . واجتناب محاكاة شكسبير . والعودة إلى منابع الدراما
الإغريقية ومسرح العصور الوسطى .

ولأن مسرحنا الشعري مازال حديث العهد نسبيا . فإنه لم يكن
من المتوقع أن يستوعب مسرح إليوت . وهو - في النهاية - أقل جوانب
إنجازه (يستثنى من ذلك مسرحية أو مسرحيتان) . كما أنه يجبه الكاتب
المسرحي العربي بمشكلات لم ينجح في حلها أحمد شوقي ولا عزيز
أبازة . ولم يزد أن خطا نحو حلها عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد
الصبور . في حين مازال نالوهم من الشعراء - مثل محمد مهراڤ السيد -
يتخبطون في حبالها . فيصيبون حيناً ويخطئون أحيانا .

والمسرحية العربية الوحيدة التي تحمل بعض مشابهة بمسرح إليوت
هي «مأساة الحلاج» (دار القلم . ١٩٦٦) لعبد الصبور . فهي تعالج

حيث ينجم أقوى التأثيرات عن المقابلة بين تداعيات كلمة
«براق» (شباب . حي . جميل) وتداعيات كلمة «عظام» (موت .
عدم) . وبالمثل نجد صلاح عبد الصبور . منذ فترة مبكرة . يستخدم
وسائل مشابهة :

فاندفعت باكية في زحمة الجنازة
ومس لحمها العجوز منكبي وساعدي
(نام في سلام)

حيث تنطوي عبارة «لحمها العجوز» على مفاجأة : فنحن نتوقع
عادة - من واقع خبرتنا السابقة بالشعر - أن يرتبط لحم المرأة بالنضارة
والنعومة والشباب . ولكن كلمة «العجوز» تخبئ بغتة . فتصكنا صكا .
وتزيد من كثافة البيت بما تشتمل عليه من مفارقة إيجائية . وفطنة إلى
غنى الحياة بالمتناقضات .

» » »

هؤلاء الشعراء الثلاثة - لويس عوض . والسياب . وعبد
الصبور - هم . في ظني . أكثر شعرائنا استفادة من إليوت . لكننا نجد
في مقابل ذلك شعراء كثيرين يتشدقون بإليوت فلا يضيفون شيئا إلى
شعرهم . بل ربما انتقصوا من القدر الضئيل من الأصالة الذي يملكونه .
محمد كمال الدين إمام يسمي قصيدة له «الليل والأرض اليباب» (مجلة
«الثقافة» : مايو ١٩٨٠) . وعبد الحكيم عبد السلام العبد يسمي قصيدة
له «الأرض الخراب» (مجلة «الأدب» . يونيو ١٩٦٤) . وفالح حسن
عبد الرحمن يسمي قصيدة له «رجوع» وملاحظات أخرى ١٩٥٦
على نسق عنوان أول ديوان لإليوت «بروفروك وملاحظات أخرى»
(١٩١٧) (مجلة «شعر» . بيروت . خريف ١٩٦٢) .

ولا يسلم من هذا الداء المخامر - داء التقليد الأعمى - حتى شعراء
من طبقة جيل عبد الرحمن . ومحمد عفيفي مطر . وإبراهيم شكر الله .
الأول يكتب :

لا شيء في داري سوى قلب وقافية . كتاب
حمى النهار وحلم معتهين في الأرض الخراب
(الجواد والسيف المكسور)

والثاني يكتب :

مر في الليل غريب يسأل الرفد
فعضته الكلاب

طرق الأبواب لم يفتح له في الليل باب
سمع الناس يحوف الدور كالأرض الخراب
(من أغاني الحواكيز)

والثالث يكتب :

وقد استدار الحول .

هل أبيع الموق

وأزهروا ؟

ويناقش ترمين مقالة سمعان السالفة الذكر . مختلفا معها في أمور وعنده أن مسرحية عبد الصبور أعقد من مسرحية إليوت . كذلك يشير ترمين إلى مقالة لفاضل تامر . عنوانها «عبد الصبور ومسرح إليوت» (مجلة «الآداب» . بيروت . سبتمبر ١٩٦٧) . لم أتمكن - للأسف - من الرجوع إليها .

خاتمة

هذا هو الخليط الذي يتشكل منه إليوت في العربية : عشاء تنوء فيه العين . ويختلط فيه الجيد والرديء . الأصل والاشتقاق . الحقيقى والزائف .

والقليل الجيد . أوقع الضوء التي نجدها هنا وهناك . لا يتناسب كيفاً - ولا حتى كماً - مع الصخب الذي أحاط به . هي زوبعة في فنان . أو جبل تمخض عن فار . فلا نحن ازددنا بإليوت الحقيقى علماً . ولا أدبنا قد اغتنى به إلا في القليل النادر .

لذلك - فيما يلوح - عدة أسباب . نجمل هنا أهمها :

طبيعة أدب إليوت : فهو شديد الانسجام بالطابع الشخصى . يستعصى على المحاكاة - كما لاحظ و . هـ . أودن . ولعل المحاكاة الوحيدة الممكنة له هي المحاكاة الساخرة parody إنه ثمرة نظرة خاصة إلى الوجود . متسقة داخلياً . ترتب نتائجها على مقدماتها . وأنت لا تستطيع أن تبدأ من حيث انتهى . وإنما عليك أن تمر بتجربته ذاتها . وذلك محال في حالته كما في حالة كل أديب أصيل .

اختلافات الثقافة والبيئة : فالحضارة الغربية - كما هو معلوم - تقوم على ثلاث دعائم : التراث اليونانى والرومانى . والمسيحية . والعلم الحديث . في حين أن مقومات التراث الثقافى العربى من نوع مختلف . وإن مست هذه العناصر الثلاثة هنا أو هناك . في هذه الفترة أو تلك .

«بعدنا عن المؤثرات الفكرية التي شكلت عقل إليوت . فلسفية ودينية وأنتروبولوجية وغيرها . ماذا ترجمنا من ف . هـ . برادلى مثلاً ؟ لا شئ» . وإن يكن الدكتور توفيق الطويل قد كتب عنه صفحتين في كتابه «فلسفة الأخلاق» . ماذا ترجمنا من كتاب جيمز فريزر «الغصن الذهبى» ؟ نف لا نسمن ولا تشبع من جوع . ترجم صلاح عبد الصبور شذرة قصيرة منه في مجلة «الأدب» . وترجم جبرا إبراهيم جبرا الجزء المسمى «أدونيس» . وترجم الذكائرة أحمد أبو زيد . ومحمد أحمد غالى . ونور شريف . الجزء الأول من طبعته المختصرة . بمراجعة الدكتور أحمد أبو زيد . ثم توقف المشروع . ماذا ترجمنا من القديس يوحنا الصليب ؟ أو القديسة جوليانا أوف نورثش . إلخ ... ؟

لقاؤنا مع إليوت تجربة لم تنجح على مستوى الفكر العربى العام . وإن نجحت في حالة أفراد . قد تكون أعمال لويس عوض . والسياب . وصلاح عبد الصبور جديرة بالبقاء - فالزمن هو الذى سيفصل في هذا - ولكن أبصع عصفور واحد . أو عصفوران . أو ثلاثة عصفير . ربيعاً ؟

الصراع الروحى في نفس الحلاج قبل استشهاده في عام ٣٠٩ هـ . يمثل ما عالجته «جرمة قتل في الكاتدرائية» الصراع الروحى في نفس توماس بيكت قبل اغتياله على أيدى فرسان الملك هنرى الثانى في عام ١١٧٠ م . ولكنها فيما عدا ذلك - وبرغم ما يذهب إليه بعض النقاد - لا تلوح لي متأثرة كثيراً بإليوت .

نق صلاح عبد الصبور في كتابه «حياتى في الشعر» (دار العودة . بيروت . ١٩٦٩) - وهو وثيقة لا غنى عنها لدارس شعره . تنتثر فيها ملاحظات عن إليوت - أنه تأثر بـ «جرمة قتل في الكاتدرائية» حين كتب «مأساة الحلاج» . ورغم إيمان كاتب هذه السطور بمقولة د . هـ . لورنس : «لا تصدق الفنان . صدق الحكاية» . فإنه لا يجد من الأسباب ما يدعو إلى الشك في كلام عبد الصبور هنا . فالمسرحية أمامنا ماثلة تؤكد أنه على صواب . لقد استوحى فكرة الصراع بين الدين والدولة . وعالج قضية الشهادة . وعمد إلى تطويع الشعر لمقتضيات الدراما . ولكنه فيما عدا ذلك سلك درباً مستقلاً .

والقائلون بوجود تأثير إنما يمثلهم الدكتور خليل سمعان الذى نقل مسرحية عبد الصبور إلى الإنجليزية . مسمياً إياها «جرمة قتل في بغداد» (الناشر : أ . ج . بريل . لندن . Murder in Bagdad (١٩٧٢) . راميا - كما هو واضح - إلى تذكرة القارئ بمسرحية إليوت . وداعياً إياه إلى إجراء مقارنة . وللدكتور سمعان مقالة بالإنجليزية يسطر فيها رأيه هذا . هي :

Khalil I. H. Samaun. «T.S. Eliot's Influence on Arabic Poetry and Theatre». Comparative Literature Studies. IV (1969) pp. 472-489.

وفي هذه المقالة يستبعد الكاتب أن تكون المشابه بين المسرحيتين من قبيل الصدفة أو وقوع الحافر على الحافر . فإن الاختلافات في الوسط الثقافى والموروث الأدبى بين الشاعرين تجعل من ذلك أمراً بعيد الاحتمال . وعنده أن عبد الصبور يجرب - عموماً - حالات نفسية ونغمات وتقنيات مستفاعة من إليوت . وفي حالة المسرحيتين موضوع النقاش . نجد أن عبد الصبور يعالج مادة مختلفة . ولكنه قد وجد في تقنيات إليوت - كما هو واضح - استبصارات مفيدة علمته كيف يعالج مادته الخاصة . بنائياً من حيث عدد الفصول (كلا المسرحيتين تشتمل على فصلين فحسب) ومن حيث استخدام الجوقة (وإن لم نجد في مسرحية عبد الصبور جوقة بالمعنى المفهوم) . وموضوعياً من حيث الإيهام الذى يكتنف دوافع الشخصية الرئيسية .

وهناك وجهة نظر أخرى يمثلها لوى ترمين . وهو بدوره صاحب مقال بالإنجليزية . عنوانه :

Louis Tremaine. «Witnesses to the Event in Masut Al-Hallaj and Murder in the Cathedral. The Muslim World. Vol. LXVII. No. 1. January. 1977. pp. 33-46.

ندوة العدد

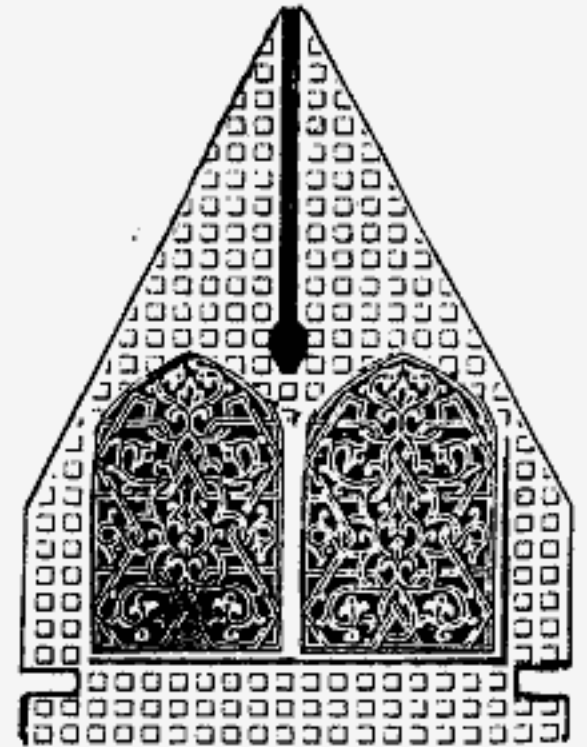
قضايا الشعر المعاصر

إعداد: ☐
أحمد بدوي ☐



مركز تحقيق تكاملي لعلوم إيسدري

- ☐ فلنترك للشعر الجديد الحرية في الاختيار.
شوقي ضيف
- ☐ أكثر الشعراء الذين تكلموا عن الحداثة هم أكثرهم ارتباطا
بالتراث.
سلمى الخضراء الجيوسي
- ☐ نحن في حاجة إلى فنان مجنون.
لويس عوض
- ☐ المعاصرة قد تكون تمثيلا لروح العصر، وقد تكون مخالفة لروح
العصر.
عبد القادر القط
- ☐ أطالب بحريتين .. فثما أطالب بحرية التجربة الفنية ، أطالب
بحرية التجربة الاجتماعية
أمل دنقل



شوقي ضيف
لويس عوض
عبد القادر القط
سلمى الخضراء الجبوسي
أمل دنقل
عز الدين إسماعيل
جابر عصفور

اشترك في الندوة :

قضايا الشعر المعاصر

عز الدين إسماعيل :

نرحب أولاً بأستاذتنا الفاضلة ، وخصوصاً السيدة الدكتورة سلمى الجبوسي . في هذا اللقاء . والحقيقة أننا نتهنأ لفرصة وجودها في زيارة قصيرة سريعة إلى القاهرة لكي نستمع إلى صوتها أيضاً في هذه الندوة . وعلاقة الدكتورة سلمى بالشعر - طبعاً - علاقة مزدوجة . ولهذا كان من حسن حظنا أن تشترك معنا في هذه الندوة الليلة .

لو أذنتم لي ، في بداية هذه الندوة ، أريد أن أطرح قضية مفهوم الشعر . وليس الهدف من مناقشة هذه القضية وضع تعريف جديد للشعر . أو صياغة هذا المفهوم في عبارة معينة . ولكن الهدف هو تأمل قضية المفهوم ؛ بمعنى أنه إذا كان الشعر لونا من النشاط الإنساني في كل زمان وفي كل مكان . فهل يمكن أن يكون لهذا الشعر - الدائم المستمر في حياة البشرية - أكثر من مفهوم ؟ وأن مفهومه قابل للتغير مع اختلاف الأزمنة ، ومع اختلاف البيئات ؟ وهل هذا التغير في مفهوم الزمن ينطوي ضمناً على تغير في حقيقة الشعر ، إذا سلمنا بأن مفهوم الشعر يتغير من زمن إلى زمن ، ومن بيئة إلى بيئة ؟ أم أن هذه المفاهيم تعبر عن فكر عصرها أكثر مما تعبر عن حقيقة الشعر ؟ والسؤال المطروح في البداية يدور حول هذا المفهوم . والمناقشة مفتوحة .

شوقي ضيف :

هل نقیس الشعر بما حدث فيه من هذه التغيرات الحضارية والثقافية والاجتماعية ؟ أم نقیسه بمقاييس خاصة به : مقاييس شعرية ثابتة تصلح لكل زمن ؟ أنا أميل - وربما كان في هذا شيء من النطرف - إلى أن أجعل للشعر دوائر الخاصة . وألا أخلطه بالسياسة ولا بمؤثرات أخرى ، حتى تتضح المسائل في ضوء قوى بحيث لا يكون هناك اختلاط للأشياء ؛ لأنني حيناً أحكم على قصيدة - يدين صاحبها بمبادئ معينة - بتعبيرها عن مبادئ صاحبها ؛ فأني في هذه الحالة لا أكون متكلاً عن الشعر ، وإنما أكون متحدثاً عن مبادئ خاصة بهذا الشاعر . ولذلك فأني ممن يؤمنون بأن الشعر يعبر عن شباب رוחي مستمر يقابل الشباب المادي ؛ لأن الشباب المادي للإنسان زائل ، ولكن الشباب الروحي للشاعر باقٍ وخالد من عصر الأهرامات إلى اليوم .

عز الدين إسماعيل :

معنى ذلك أن يظل هناك مفهوم واحد للشعر ، وأن المفاهيم المتغيرة إنما ترتبط بشيء خارج دائرة الشعر ، وإن ظلت متعلقة بالشعر . ولكن ما قولنا إذا ما طرح في زمن ما ، في بيئة ما ، ما يفهم على أنه تصور جديد للشعر أو مفهوم جديد له - في ذلك الزمن وفي تلك البيئة - يعبر عن منطلق الجماعة التي رأت في الشعر تلك

أعتقد أن الشعر خالد وباقي مع الإنسانية من زمن إلى زمن ، لأنه تعبير عن الطبيعة الإنسانية ، وعن مشاعر الإنسان ؛ فهو مستمر ، ولا يزال الناس الذين عاشوا في زمن الأهرام هم أنفسهم الذين يعيشون اليوم في شوارع القاهرة من حيث المشاعر والعواطف . وفي الحقيقة أعتقد أن الطبيعة الإنسانية نفسها باقية وخالدة ، والشعر معها أيضاً باقٍ وخالد من عصر إلى عصر . أما ما يحدث من تغيرات بسبب الثقافة والمبادئ السياسية وما إلى ذلك ، فأعتقد أنه يحدث اتجاهات في الشعر ، ولكن الشعر - بقيمه الحقيقية المتصلة بالطبيعة الإنسانية - ونظرة الإنسان إلى الكون ، وإلى الحياة ومشاكلها المختلفة - يظل في قاع النفس الإنسانية . فالتفكير في الموت والألم والفرح مشاعر أساسية قائمة دائماً في داخل الإنسان ، وموجود معها التعبير الشعري . وهو لذلك مستمر وباقي . وإذا حدثت اتجاهات جديدة في الشعر على أسس أخرى لا تتصل بالشعر ، فعلياً - دائماً - أن نعود إلى الشعر نفسه . وإلى مقاييسه الحقيقية ، لنقيس الشعر المتطور ، أو المتغير ، لنرى هل ما يزال الشعر يعبر عن النفس الإنسانية تعبيراً كاملاً . أم أن الأشياء الجديدة - التي من شأنها أن تطفو على السطح - قد أثرت فيه ، أو أحدثت تغيرات كبيرة .

نحن نعرف مثلاً أن الشعر العربي قد تطور بتأثيرات ثقافية وحضارية واجتماعية عبر عصور سابقة من الجاهلية إلى العصر الإسلامي إلى العباسي إلى اليوم . ولكن

الرؤية ، وفهمته ذلك الفهم ، وكونت تصورهما له وفقا لذلك الزمن ومعطياته ، هل ترفض مثل ذلك المفهوم على أساس أن مفهوم الشعر ثابت ؟

شوقي ضيف :

أنا لا أرفض تطور الشعر بواسطة أشياء أخرى تدخله ، لكن الذى أقف متشككا فيه هو أن أقيس الشعر بمقاييس خارجية ، وامرؤ القيس يظل عندى فى درجة رفيعة من الشعر ، مثله مثل أبى العلاء المعرى ، مع أن البون شاسع بين شخص فطرى وشخص له فلسفة . وقد نشر المعرى هذه الفلسفة فى ديوان كبير من جزئهين وهو اللزوميات . ولكن الشعر عند امرئ القيس يظل هو الشعر عند أبى العلاء وعند شوقي وعند ناجى ، بمعنى أن يظل هناك شعر يخاطب شيئا فى دخالنا . ويؤثر فىنا ، ويؤثر فى أعصابنا بتأثيرات موسيقية ، وتأثيرات تصويرية ، ولا مانع أن يداخل الفكر الشعر ، وليس التطور أمرا ممنوعا . ولكنى فقط أريد أن أحدد المسألة حتى لا نتجسس بالشعر إلى مسائل ليست من صميمه ، وأظن أن ما أقوله واضح .

عز الدين إسماعيل :

ما رأى الدكتور سلمى ؟

سلمى الخضراء الجيوسي :

أولا ، من البديهي أن ثمة شيئا فى الشعر لا يتغير ، فثمة مقاييس شعرية ثابتة عبر الأجيال . ولكننا عندما نراجع أيضا تنظير الشعر عبر العصور ، نجد أن تنظير الرومانسيين يختلف عن تنظير الرمزيين كما يختلف عن تنظير الواقعيين ، وأن الرؤية الشعرية تختلف فى الكلاسيكية عن الرومانسية وعن التجديدية . وعلى كل ، فلو أخذنا الشعر الحديث مثلا ، نجد أن شوقي كتب شيئا عن الشعر ، ومن قبله نظر البارودى للشعر ، وكذلك أيضا كتب مطران عن الشعر ، وجاءت مدرسة الديوان ونظرت الشعر ، وأيضا نظر نعيمة للشعر . وعند هؤلاء ثمة أشياء تكررت أو اتفقوا عليها جميعا . وثمة أشياء اختلفوا فيها . لقد تطور الشعر عبر مدارسه ومدارس النقد . وعبر المدارس النقدية التى عاصرتها أو أرهصت له ، أو كتبت عنه ، أو واكبته . وبالطبع كانت النظريات تختلف . فما يكتب عن الشعر الآن يختلف فى التنظير عما كتبه الرومانسيون ، أو عما كتبه الرمزيون . إذن فالنظرية الشعرية اختلفت عن ذى قبل . والنظريات تختلف وتتغير وتتطور وتناقض نفسها ، ولكن ثمة شيئا لا يتغير .

عز الدين إسماعيل :

لقد كان هذا فى الحقيقة رأس السؤال ، وهذا يعود بنا إلى القضية نفسها من حيث إن هناك إحساسا بوجود شئ ثابت نسميه الشعر . ومع ذلك فإننا نلاحظ بوضوح أن ما نسميه مفهوم الشعر يتغير من مدرسة إلى مدرسة ، أو من عصر إلى عصر . ومن بيئة إلى بيئة ، وربما اتسعت دائرة التغير لو أدخلنا الفروق القائمة بين قارة وقارة أيضا . وليس فقط بين بيئة وبيئة محدودتين . ويثور هنا التساؤل حول هذا الوجود المزدوج : مفهوم أساسى مشترك يفترض أن هناك شيئا ثابتا اسمه الشعر . ومفاهيم متغيرة على الدوام ، وكل تلك المفاهيم - الأساسى منها والمتغير - من المفروض أنها تدعى لنفسها التعريف بالشعر ، أو رسم حدود هذه العملية الإبداعية . كيف يمكننا الآن أن نحل هذا التعارض بين تصور مطلق وتصورات مختلفة متغيرة على مدى الزمن ؟ وهل يعنى هذا أن الشعر نفسه يتغير جوهريا مع تغير المفهوم ؟ وهل ينشأ المفهوم الجديد من وعى بتغير جوهرى فى العملية الإبداعية الشعرية ؟ أم أن هذا - كما قلت فى أول السؤال - مجرد نشاط تصورى صرف يتابع حركة الإبداع دون أن يكون له دخل فيها ؟

لويس عوض :

يجب لي أن أضعنا أنفسنا فى مأزق . وذلك لأننا عندما نبدأ فنقول : إن هناك أقنوما أو جوهر اسم الشعر . زاعمين أنه يتصف بالثبات المطلق . ثم نجد بعد ذلك ظواهر ومتغيرات من عصر إلى عصر . عندما نقول هذا فإننا ندخل أنفسنا فى مأزق . ولذلك فإنى أطرح القضية على نحو آخر : هل هناك ما يمكن أن نسميه الطبيعة الإنسانية ؟ وهل هناك فن أو شعر - وربما كانت كلمة « فن » أقرب إلى ما نريد . لأنها أعم - ينفصل عن المجتمع ؟ وهل هناك فن أو شعر ينفصل عن العصر الذى أفرزه ؟ هل هناك إنسان مجرد : إنسان أفلاطونى من عالم ما قبل الذكريات ، له صفات الثبات ، بحيث نصف كل ما نجده من اختلاف عبر آلاف السنين بأنه طارئ ، وبأن هناك معدنا ما علينا إلا أن نزيل عنه طبقة التراب التى علته فيظهر لنا هذا المعدن ؟

إن ما أدعيه هو أن الطبيعة الإنسانية نفسها ليس لها هذا الثبات الذى ننسبه إليها . لأننا إذا دخلنا مجال العلم ، فإننا سنعرف أن الإنسان - ككائن طبعيا - منذ مئات عديدة من آلاف السنين كان مختلفا بيولوجيا ، إلا إذا رجعنا إلى النظريات التى تقول إن الإنسان وجد كاملا على الأرض . ولكن إذا سلمنا بمجال العلم فإن الإنسان على المستوى البيولوجى كان شيئا اسمه بالإنجليزية Pithecanthropus . بمعنى الإنسان القرد - وهى مأخوذة من التسمية اليونانية Pithekos Anthropos - قبل أن يصبح إنسانا عاقلا Homo Sapiens . مع ملاحظة أن هذا الإنسان القرد قد تطور من سلالات أحط منه . وأنه تجرى عليه سلسلة من التغيرات حتى المستوى البيولوجى والفيزيقي . فإذا كان هذا الأمر ممكنا على المستوى بطى التحول ، فهو من باب أولى ممكن على المستوى النفسى ، وخصوصا عندما نتكلم عن النفس الإنسانية التى تقول إن الشعر يعبر عنها وعن الطبيعة الإنسانية . من هنا يجب أن نكون فى منتهى الاحتياط بحيث إن كل ما نستطيع قوله هو أن هناك عناصر - فى التكوين النفسى للإنسان ، وفى قدراته على التعبير ، وفى طرق تعبيره - بطيئة التغير . وبعضها سريع التطور . وإذا لم يكن هناك ما يسمى « الجوهر » بالمعنى المطلق ، لأن هذا الجوهر نفسه يتغير . وإذا قبلنا هذه المقولة - مقولة أن الصيرورة هى الأساس وليس الثبات - فإننا نستطيع الاقتراب من فهمنا لعوامل التغير التى تطرأ على الفنون والآداب والعلوم والأديان ، إلى سائر ألوان النشاط الروحى التى يزاوها الإنسان . وهذه المقولة لا يظهر فيها التناقض واضحا مثلما يظهر فى الزعم بأن هناك جوهر ثابتا للشعر . ثم نفاجأ بعد ذلك بأن هناك من أنواع الشعر ما يتجنى تماما فى عصر من العصور . نحن الآن - مثلا - عندما نسمع عن شعر المدح ، فإننا نقول إنه نوع من الاستجداء . مثل هذا الشعر نخرجه من باب الشعر ، ندخله فى باب المهارات . والذي يبدو من هذا أن هناك فترات من التاريخ لا يكون هناك موجب لهذا النوع من الشعر ، فإذا به يتجنى لتظهر محله أنواع أخرى . وهذا هو السبب الذى من أجله أقول إننا يجب أن نكون فى منتهى الحذر عندما نتكلم عن شئ اسمه الطبيعة الإنسانية أو النفس الإنسانية فتصور أنها أقنوم ثابت ، وأن كل تغير يطرأ عليه إنما هو طارئ وليس من طبيعة الشعر .

عز الدين إسماعيل :

هل يمكن القول إذن - بهذا المعنى ، ومن هذا المنطلق - إن كل هذه المفاهيم المتغيرة للشعر نكتسب شرعيتها عندما تظهر ؟

لويس عوض :

يكون شرعيا إذا كان مجتمعنا راقيا . وسبب ذلك أن البلاد العربية عرفت فترات كان الشعر فيها مجرد رصف : بديع وبيان وجناس وطباقى ، إلى آخر هذه المحسنات البديعية واللفظية . وقد جرى العرف عند النقاد - وأعتقد أن هذا العرف سليم - على تسمية هذه الفترة فترة انحطاط الشعر ، وهى الفترة التى ينتصب فيها

سمها جوهرا . أو سمها ما شئت من تسميات - وهي أنه تستخدم فيه اللغة بطريقة خاصة . وتبنى فيه العبارة بطريقة خاصة . ويمتزج فيه الواقع بما درجنا على تسميته بالخيال أو بالهجاز أو سمها ما شئت . ويمتزج أيضا فيه العبارة الشعرية بإيقاع خاص سميناها وزنا . أو سميناها موسيقى أو أى شئ آخر ... هذه هي العناصر الأساسية الموجودة في الكلاسيكية وفي الرومانسية وفي الواقعية . وهذه هي الحقيقة الوحيدة الثابتة في الشعر . أما ما يحدث بعد ذلك من تغيرات فهو : حتى الآن ليس جواهر في الحقيقة . وما أقوله لا ينطلق من تصورات فلسفية . وإنما من واقع التجربة الإنسانية في الشعر .

لويس عوض :

في حدود هذه العناصر لو أخذنا - مثلا - الموسيقى اللغوية التي تكلمنا عنها لوجدنا أن القافية عنصر منها في التراث العربي . في نفس الوقت الذي لم يعرف فيه الشعر اليوناني ولا الشعر اللاتيني القافية . بل إن القافية لم تظهر في أوروبا إلا مع تحرك الجموع المتبررة . حتى إن ميلتون . عندما كتب الفردوس المفقود بالشعر المرسل . قال في المقدمة : «إني أشمئز من القافية لأنها تمثل الصنوح ...» . هذا - مثلا - جزء من مفهوم بعض الناس لموسيقى الشعر . وكذلك اللغة اللاتينية لم تدخلها القافية إلا في عصور الانحطاط . عندما بدأ تأثير القوط والوندال في القرن الرابع أو الخامس يؤدي إلى ظهور شعر شويبر أو شعر شويبرين . فثلا عندما يقول أحد الشعراء هذه الأبيات المفقاة :

Dulce est carpere
Lilia cum rosa
Dulcissime est ludere
Cum virgine formosa

ومعناها بالعربية :

جميل أن يجمع الرياحين والورود
ولكن الأجل أن نعابث عذراء جميلة

مثل هذا الشعر يعد بالنسبة إليهم لهجة جديدة في قول الشعر . لا نجد لها نظيرا عند كبار الشعراء اللاتين .

عبد القادر القط :

هذا اختلاف في مفهوم الإيقاع . ولكن الإيقاع قائم .

سلمى الخضراء الجيوسي :

نعم . وله علاقة بالجوهري .

لويس عوض :

يجب أن نكون حريصين أيضا في الكلام عن الشكل . فنستبعد منه كل ما فيه تزيد وخصوصية . لأننا في كلامنا عن الشكل . لابد أن نصل إلى مرحلة تتخفف فيها من الإسراف في الخصوصية . خشية أن نجس الشعر في دائرتها . وهناك من الناس من يتخذ من ذلك حجة .

أمل دنقل :

يجب لي أن ظرفا تاريخيا معينا هو الذي أدى إلى نشأة القافية في الشعر العربي . وهذا الظرف هو أن القبائل العربية في العصر الجاهلي كانت تعيش فيها يمكن أن نسميه «عصر الذاكرة المشددة» . ولأنه لم يكن هناك تدوين . فقد احتاج الرواة والحفظة إلى نوع من القافية أو الروي كي يسهل حفظه وتناقله عبر الأجيال . ومما يعزز هذا الزعم أن القصائد كانت تسمى بقوافيها . فهذه قصيدة نونية . وتلك بائنة إلى غير ذلك من أسماء القوافي . ولذلك فعندما بدأ عصر

الإلهام ، فبلغ الإنسان إلى عمل مثل هذه المنمنات . وقد يكون لهذه المنمنات جمال من نوع خاص ، ولكن هذا الجمال ليس الجمال المصنوع الذي تمثله الفنون كما نتصورها في عصور النهضة . ولذلك فإن هذا النوع يأخذ شرعيته كشعر . وشرعيته كفن ، شأنه في ذلك شأن الفكر السياسي أو الفلسفي . وأحيانا تفرز المجتمعات فكرا فلسفيا متخلفا ، فتكون النتيجة أن ما يحدد الشرعية وعدم الشرعية هو حالة الرق أو الانحطاط التي يكون عليها المجتمع .

عز الدين إسماعيل :

هناك إذن مفاهيم أو تصورات تعكس انحطاطا لمفهوم الشعر ، وهناك أيضا مفاهيم أخرى أقرب إلى طبيعة الشعر . والمشكلة طبعها هي أننا ستعود لقياس المفهوم الأرق ، فما رأى الدكتور عبد القادر ؟

عبد القادر القط :

إذا أردنا بجوهري الشعر حقيقة ثابتة مجردة بالمعنى الفلسفي ، فهذا شئ لا وجود له ، ولكننا إذا استقرأنا نتاج الإنسانية ونجربة الإنسانية في الشعر منذ أقدم العصور التي وصلنا منها شعر إلى اليوم ، فسئلى أن للشعر حقيقة ثابتة ، هي أنه تعبير عن التجربة الإنسانية ، وموقف من الحياة والكون والمجتمع ، في صورة لغوية خاصة تستخدم فيها الألفاظ بصورة معينة ، وتركب فيها الجملة بصورة خاصة . ومنتزج فيها الألفاظ والعبارات بموسيقى أو بإيقاع عرف عند البشرية بصور مختلفة ، ولكنه يظل إيقاعا يميز هذا اللون من التجربة اليبانية عن كثير من التجارب القولية الأخرى التي درج الناس مثلا على إطلاق كلمة «النثر» عليها . وأما ما يحدث بعد هذا من تغيرات فليس جوهرا جديدا للشعر ، ولكنه اختلاف في مفهوم الاستخدام اللغوي للكلمة في موقف تابع أصلا من موقف خاص للشاعر من الحياة والمجتمع . ومن تصور جديد للأشياء ، وإحساس جديد بها ، يتج عنه استخدام جديد . أو طريقة جديدة في استخدام اللغة ، وبناء العبارة ، ولكنها مازالت هي العبارة الشعرية ، والمصمم الشعري المتميز في ذاته ، وإن اختلفت طبيعة هذا التميز . ومازال الشعر أيضا - عند الرومانسيين ، أو عند أصحاب الشعر الجديد ، أو عند الواقعيين - له إيقاعه الخاص ... قد تغير طبيعة هذا الإيقاع في الشعر العربي ، كأن يكون - مثلا - إيقاعا كاملا ، كإيقاع القصيدة العربية التقليدية . أو قد يكون إيقاعا مجزءا كما هو الحال في الشعر الحر ، وقد ينتج في المستقبل القريب إيقاع خاص ، ولكن الشعر - مع هذا - سيظل له ذلك الإيقاع الذي يميزه عن القول العادي . وإذن فكل التغيرات التي حدثت في الشعر ليست جواهر جديدة للشعر . وإنما هي تغيرات وتصورات جديدة لهذا الجوهر القائم الذي يمثل طبيعة الشعر الآن .

لويس عوض :

هل يمكن أن نقول إن الجوهر نفسه يتحول ؟

عبد القادر القط :

أنا لا أتكلم عن الجوهر من الناحية الفلسفية ، وإنما أتكلم عن الحقيقة الكلية الثابتة للشعر ، لأن لا أريد أن أدخل في مناهات المصطلحات الفلسفية .

لويس عوض :

ولكن ما قدمته من تعاريف يساعد على التمييز بين الشعر والنثر .

عبد القادر القط :

لم أكن أود - في الحقيقة - أن أدخل في الحديث عن النثر . لأن هناك مزالق في هذه العملية ، ولكن ما أردت قوله هو أن هناك حقيقة ثابتة في الشعر -

التدوين ، وبدأت الصلات الحضارية تتوثق بين العرب والأهم الأخرى ، وبدأت الحضارة العربية تزدهر . بدأ نوع من التخلّص من القافية الموحدة ، فأخذت شكلاً تزيينياً أو تجميلياً في القصيدة .

وحقاً لو قدر للشعر أن يبدأ بدون قافية ، فلم يكن هناك مانع - في ظل تطور اللغة - وظهور المهارات الجديدة للكتاب والشعراء - من أن تظهر القافية كنوع من المهارات اللغوية التي يمكن أن يضيفها الشاعر في قصائده . ولكن القافية لم يكن يمكننا أن تكون سمة جوهرية أو أساسية من سمات الشعر نفسه . أي أنها لم تكن - حتى في عصور الذاكرة المنشدة - أساسية في جوهر الشعر

لويس عوض :

هذه هي النقطة التي أريد تأكيدها .

أمل دنقل :

... ولا في التعبير الأساسي في الشعر ، وهي كذلك لا تصبح أساسية حتى عندما يصل إليها شعر ما بحكم التطور الموسيقي واللغوي للمهارات الجديدة في اللغة .

ولكن هذه الاستخدامات ، والمهارات اللغوية ، يجب أن يجيدها أي شاعر ، لأن الشعر - في نهاية الأمر - فن لغوي من حيث إن أدواته الأساسية هي اللغة . ويصبح جزءاً أساسياً من مهمة الشعراء - أو من مهمة بعضهم - إظهار قدرة اللغة على التعبير ، وعلى إدراك جمالياتها ، وعلاقاتها الموسيقية ، وعلاقات حروفها . ولكننا بالدخول في هذا المجال نكون قد خرجنا إلى موضوع آخر .

عز الدين إسماعيل :

نعود إذن إلى القضية الأساسية : أعنى مفهوم الشعر .

أمل دنقل :

في هذا المجال يمكن القول إننا إذا رأينا أن الشعر - أو الفن عموماً - له ثلاثة أقاليم ، هي الحق والخير والجمال ، وقلنا إن هذه الأقاليم هي جوهر الخلود في الشعر ، فلا بد أن نضع في اعتبارنا أيضاً أن هذه المفاهيم نفسها متغيرة وليست ثابتة . ومن هنا فإن الرؤية الفلسفية تختلف من عصر إلى عصر ، ومن ثم تختلف الرؤية الشعرية أيضاً . فثلاً عندما يكون الحصان أو الناقة في العصور البدائية رمزا للقوة والنجدة للقبيلة ، فإن وصف الحصان - أو وصف الناقة - كما نرى عند طرفه بن العبد - يصبح موضوعاً شعرياً يمكن أن يتقبله الناس على أنه موضوع جميل . ولكن نفس هذا الموضوع - الآن - عندما يقرأ المرء ، فإنه لا يكشف فيه عن جمال ، لأن الحصان لم يعد إلا رمزا أثرياً ، ولم يعد تناوله الآن - فيما كان يتناوله القدماء - إلا من قبيل استشارة عبث التاريخ ، وليس من قبيل أنه يمثل قيمة جمالية في العصر الذي نعيشه ، ومثل هذا يحدث أحياناً عندما يلجأ الإنسان إلى إضاعة قاعة بالشموع ، أو إلى التزهر على النيل في عربة يجرها جواد . وما أريد أن أقوله هو أن مفهوم الجمال متغير ، وكذلك مفهوم الحق ومفهوم الخير . فثلاً عندما كانت الناقة عند العرب رمزا دينياً - أو تحفياً وراها رموزاً ميتولوجية - كان من الممكن للشاعر أن يصفها أو يتناول حتى تاريخها وحركتها في الصحراء . ولكن إذا جاء شاعر - الآن - ووصف الطائفة مثلاً ، فهل يصبح هذا موضوعاً شعرياً ؟ .. لا أعتقد أن مثل هذا الموضوع يمكن أن يكون شعرياً .. ومن هنا أقول إن مفهوم الشعر نفسه متغير وليس ثابتاً ، لأن الأقاليم الثلاثة - أو عناصر الخلود - التي يقوم عليها الشعر ، متغيرة من عصر إلى عصر . وهذا التغير يأتي نتيجة لتغير النظرة الاجتماعية والفلسفية التي تحكم مجتمعاً دون آخر ، ولونا شعرياً دون غيره . فعصور

الملاحم مثلاً تختلف في تركيبها الاجتماعية - سواء أكان العصر عبودياً أم إقطاعياً أم غير ذلك - عن الملاحم في العصر الحديث . وكذلك كان اتجاه أوروبا إلى الغنائيات مرتبطاً بتحول اجتماعي ، ولم يكن مبادرة من الشعراء ، ولم يكن تحولاً نشأ من فراغ مطلق .

شوقي ضيف :

أحب أن أعلق على بعض ما قاله الدكتور لويس . لقد قال بأن الفن له علاقة بالمجتمع وهذه مسألة لا يختلف مع فيها أحد . ولكن حيناً نتكلم عن المجتمع في الفن فإننا لا نتكلم عن الفن ، وإنما نتكلم عن المجتمع ، وسيكون موضوع حديثنا هو المجتمع وليس الفن ، وبقياس على هذا أيضاً موضوع الفن والعصر . كل هذه الأشياء متغيرات - كما قال الدكتور عبد القادر - إضافية تحدث في الشعر من عصر إلى عصر ، ولذلك فليس هناك مذهب شعري جديد ، ولا مدرسة شعرية جديدة ألغت مدرسة أخرى ، بل ظلت المدارس كلها باقية وقائمة . وهذا - فيما أظن - ما يقصده الدكتور عبد القادر ، وهو ما أقصده أنا أيضاً .

عبد القادر القط :

نعم إذا كانت باقية بمعنى أنها تراث للإنسانية ، ولكن المدارس بالطبع لا تتعاصر . فإذا كانت واحدة منها لازالت لها وظيفة ، وبدأت تجاهد مرة أخرى في سبيل الظهور ، فإن المدارس تتداخل . ولكن الكلاسيكية والرومانسية والواقعية لا يمكن - بالطبع - أن تتعاضد ، لأن كل مذهب من هذه المذاهب الكبيرة يمثل مرحلة حضارية خاصة ، لا يمكن أن تتعاضد مع مرحلة أخرى .

وأود أن أضيف أننا إذا كنا نريد أن نقول إن التغيرات التي تطرأ على الشعر إنما هي تطورات جوهرية ، فلا بد أن يترتب على هذا القول أن تتكرر الإنسانية لتراثها في الشعر والأدب تنكراً تاماً ، وتعتز - من ثم - عن تذوقه . ولكننا مازلنا نتذوق الكلاسيكية في الرسم ، والرسم في عصر النهضة ، ثم الرومانسية ، وهكذا ، لأن هناك خيطاً أساسياً يربط بين كل هذه الألوان من التراث ، سواء في الشعر ، أو في الرسم ، أو في غيرها من ألوان الفن . وكل ما نطلبه من الإنسان - حين يحاول أن يتذوق نصاً قديماً ، أو عملاً فنياً قديماً - هو أن يتصور قيمته الفنية التي أنشئ بها ، وموقف الشاعر أو الفنان في ذلك العصر الذي أنشأ فيه عمله الفني ، فذلك هو الخيط الأساسي الذي يربط بين ألوان الفن .

لويس عوض :

وهذا ما عبر عنه الأستاذ أمل بالحق والخير والجمال ، وعبر عنه كيتس بقوله : Beauty is truth and truth is beauty .. هذا هو الجوهر ، أما الأداة فهي اللغة الموقفة .

سلمى الخضراء الجيوسي :

في رأيي أن ما يميز العمل الذي يطمح لأن يكون فناً عن سواه هو الإبداع . فإذا كان العمل مبدعاً حقاً أصبح عملاً فنياً . والشعر يتميز عن الرسم بهذه الأشياء . ولكل شاعر موقف - أي موقف - هو الذي يقرر شاعرية القصيدة . فإذا كانت العناصر الأخرى في القصيدة غاية في الجودة ، وكان الموقف هزيلاً ، فإن الإبداع الشعري لا يكون إبداعاً حقيقياً . فالإبداع في الشعر وفي الفن - بعمامة - يكون مع الموقف ، وهذا يتكرر دائماً عبر العصور على اختلاف المدارس ، واختلاف الاتجاهات الاجتماعية ، والمهم هو : هل للشعر علاقة بالمجتمع أم لا علاقة له به ؟ .

عز الدين إسماعيل :

من هنا تنتقل إلى القضية التالية : تسمية واقعنا المعاصر . فإذا كان المجتمع - أي مجتمع ما في عصر ما - ينشئ مفهومه دون أن يتجاهل المفاهيم التي أنشئت في

عز الدين إسماعيل :

هذا فيما يتعلق برؤية الواقع ، وما بعد الشاعر مطالبا به لكي يكون عصريا ، ولكن ما علاقة هذا الشاعر بترائه في هذه الحالة ؟ وهل تتم عندئذ قطعية بين الشاعر وتراثه ؟ أم أن هذا التراث لا يزال له دور في تشكيل رؤيته المعاصرة ؟

عبد القادر القبط :

الأمر بالنسبة للشعر العربي يختلف عن الأمر بالنسبة للشعر عند الأوروبيين . فالشاعر الأوروبي - مثلا - يبدأ مدرسة جديدة تتلو مدرسة سبقتها مباشرة فيحدث نوع من التداخل بين مفاهيم المدرسة السابقة والمدرسة اللاحقة ، أو يحدث نوع من التجاوز لمفهوم المدرسة السابقة سعيا إلى تقديم مفهوم جديد . أما الأمر بالنسبة للشعر العربي ، فهناك - للأسف - فترة انقطاع بين الحياة المعاصرة وبين التراث القديم ، وهي فترة العصر التركي والعصر المملوكي التي امتدت حوالي خمسمائة سنة ، والتي لا يمكن الانتفاع بها . وعندما أراد الشاعر العربي أن يبدأ عصرا جديدا ، وأن يحدد في الشعر ، اضطر إلى أن يعود إلى الشعر القديم ، بدءا بالعصر الجاهلي ، ومرورا بالأموي ثم العباسي ، وهذه العودة غير طبيعية ، وقد أجبر عليها الشاعر العربي بسبب تلك الظروف : ظروف فترة الانقطاع . من هنا فإن سلطان الشعر القديم مازال قويا - إلى حد كبير - على الشعر العربي الحديث حتى في أكثر صورته تجديدا . وهذا المظهر يمكن أن تبيته لو تدبرنا بعض العبارات الشعرية ، وبعض المجازات ، وبعض ألوان استخدام اللغة ، وهذا أيضا هو ما يوقع الخصام أحيانا بين المحافظين والمجددين . فالمحافظون يرون في هذا التراث القديم المنبع الذي لا بد منه لكي يستقي الشاعر الحديث لغته وثقافته البيانية . وهذا يعني أنهم يرون فيه ثباتا لا بد أن ترتبط به . ولكن لو كان لدينا مرحلة فنية سابقة مباشرة - لا يمكن أن تنطلق منها مرحلة فنية لاحقة . ولعل هذا قد بدأ يحدث في مرحلتنا المعاصرة : فمن الممكن مثلا أن نقول : إن عصر التجديد والمرحلة الرومانسية قد شكلا كلاهما أرضية يمكن أن تنطلق منها حركة الشعر الحر مع وجود ارتباط بين هذه المراحل المتتابعة . وأما قوة ارتباطنا بالتراث ، وما تؤدي إليه من مفارقة ، فترجع إلى هذه القفزة الطويلة البعيدة من الحاضر المعاصر إلى الماضي البعيد ، عبر الفجوة الهائلة التي أحدثتها فترة الانقطاع .

عز الدين إسماعيل

ما يزال هناك موضع تساؤل : فوقف الشعر المعاصر من التراث الجديد يتضح في خروجه من عباءة هذا التراث بصورة أصبحت مرضودة وواضحة ومحددة . ولكن تبقى مسألة مدى الانتماء إلى التراث القديم ، فإذا كان الشاعر يصوغ أسطورة عصره بشكل أو بآخر . من حيث الرؤية والأداة وغير ذلك . فإلى أي حد يترى التراث الشعري العربي القديم أرضية الشاعر المعاصر الذي يريد أن يصوغ أسطورة عصره صياغة شعرية ؟ . وهل ما يزال هناك رصيد قابل لأن يوظف في صياغة هذه الأسطورة الجديدة التي تحدث باسم العصر ، وفي الوقت ذاته تظل وثيقة الارتباط بالتراث القديم ؟ أم أن تشكيل أسطورة العصر - تشكيلا جديدا - مستقل لا علاقة له بذلك التراث .

سلمى الخضراء الجيوسي :

ما قاله الدكتور عبد القادر صحيح إلى حد كبير ، وأزيد عليه بعض الأمور . فإما يتعلق بارتباطنا بالتراث المباشر ، والتراث القديم ، أود أن أشير إلى أن التراث المباشر بالنسبة لحركة الشعر الحديث قد رفض رفضا تاما . فمثلا بالنسبة لقضية الرومانسية نرى الشاعر الحديث أشد تعصبا ضد أي تسرب رومانسي إلى شعره . سواء أكان بالموقف أم بالعاطفة أم باللغة . وهذا حرص شديد وتعصب ضد

ازمنة مختلفة ماضية ، وفي نفس الوقت تتوافر له القدرة على استرجاع الأعمال الرائعة التي أبدعت في تلك الأزمنة الماضية وتذوقها ، فإن ما يبقى - في نفس الوقت ، وكما قيل الآن أيضا - هو أن مجتمعا ما في عصر ما لا يستطيع - ولا ينبغي له - أن ينشئ الشعر الذي يعبر عن مجتمع ما في عصر ما ينتمي إلى مرحلة زمنية ماضية ، إذ إن طبيعة الأشياء تقضي بأن ينشئ المجتمع الشعر بتصوره المعاصر لنفسه وللأجيال القادمة . ألا يمكن أن يصل هذا بنا إلى فكرة المعاصرة ؟ ...

لويس عوض :

هل يمكن أن نضيف إلى هذا الكلام القيم ، أن الفنان لا يمكن أن يكون معاصرا حقيقة إلا إذا استوعب التراث ؟

عز الدين إسماعيل :

هذا هو موضع السؤال . فبالنسبة للمعاصرة ومفهومها وتصورنا للمعاصر ، أذكر على سبيل المثال أن أحد شعراء القرن الثامن عشر - ولكن لا يحضرني الشعر الآن - تكلم عن المعاصرة فقال : كن للمعاصر غير ناصر . وأن يكون القرن الثامن عشر - كما يقال - قة التخلف الأدبي ، ثم يأتي فيه من يقول : كن للمعاصر غير ناصر ؛ فذلك يعني - إذن - أن فكرة المعاصرة مطروحة في كل العصور حتى العصر الذي نتصور أنه عصر تخلف . ومن هنا تتور بعض الأسئلة ، مثل : هل فكرة المعاصرة مجرد موازاة أو انعكاس لما هو قائم ؟ أم أنها تتضمن ما هو أكثر من مجرد انعكاس للواقع الجديد ؟ . وإذا كان الشاعر يريد أن يكون كل الشعراء معاصرين وناصريين للمعاصرة ؛ فأي مفهوم يكون هذا المعنى في كل عصر ؟ وهل تختلف الدلالة ؟ وإذا قلنا إن تصورنا للشعر في وقتنا الراهن يجب أن يكون معاصرا ، فأي معنى تكون المعاصرة ؟ وما أوجه الخلاف بين المعاصرة التي ندعو إليها وبين المعاصرة التي كانت تدعو إليها جماعة الديوان عندما طالبت الشعراء بأن يكونوا عصريين ؟ ونحن نرى - منذ القرن الثامن عشر حتى الآن - أن كلمة المعاصرة توشك أن تكون القسم المشترك في صياغات مختلفة ؛ وأن كل عصر يرى أن شعراءه معاصرون ، ومع ذلك يأتي زمن يجعلنا نقول إن هذه ليست معاصرة ، وإنما المعاصرة هي ما نعيشه الآن ، أو ما نتصوره الآن .. كان السؤال الأول : أي المفاهيم له الشرعية ؟ أما الآن فالسؤال هو : أي صور المعاصرة له الشرعية ؟

عبد القادر القبط :

المعاصرة - على اختلافها - في رأيي تتمثل في جانبين متكاملين :

- جانب موقف الشاعر من الحضارة التي يعيشها ، وانشغاله بهومها كما يقول الدكتور لويس ، وإرادته أحيانا تغييرها لينحسرها نحو وضع أفضل ، والتمرد أحيانا على الواقع أو كل الرؤى الشعرية التي يمتزج فيها وجدان الشاعر بواقع الحياة التي يعيشها .

- جانب التعبير الفني . وهذا أيضا لا بد أن تتمثل فيه روح المعاصرة ؛ بمعنى أن اللغة تتطور من عصر إلى عصر ، ومدلولات الكلمات تتغير ، ومفهوم البيان يتغير ، وكذلك تركيب الجملة ومعنى الموسيقى ... كل هذه التغيرات لا بد أن تنعكس أيضا على الشرباء على الموقف الحضاري للشاعر وتصوره الجديد ...

وإذن فالمعاصرة فيها هذا القدر المشترك بين كل العصور : أن تشغل نفسك بهوم عصرك الذي تعيش فيه ، وأن تكون لك رؤيتك المعاصرة الخاصة التي تترك من وراء الظواهر حقيقة المجتمع الذي تعيش فيه ، والمستقبل الذي تستشره ، ثم أن تعترف أو تتجاوب مع التطور اللغوي والفني الذي حدث في العصر .

التراث القديم ، وهذه هي التهمة التي نجدها دائما في جميع بلاد العالم ، اتهام أنصار القديم لأنصار الحديث ليس بأنهم رافضة فحسب - لأن الرفض نفسه شرعى - بل بما هو أبعد من ذلك أحيانا . ولكن الأمر المهم هو : هل استوعب الشاعر تراث الماضي أم لم يستوعبه ؟ هناك مراحل مضيئة يستوعبها الشاعر ويقلبها ، ومراحل منحلة يستوعبها الشاعر أيضا ويرفضها ، وفي كل هذا تكون روح العصر هي الفيصل في الاختيار .

عز الدين إسماعيل :

أظن هذا واضحا لدى شعرائنا . ولو تأملنا لوجدنا أن صياغاتهم لأسطورة هذا العصر كلها توشك أن تكون مستمدة من مصادر تراثية أو مبنية عليها ، فهناك هجمة واضحة من الشعراء المعاصرين في أجيالهم المختلفة على المادة التراثية وصياغة أسطورة العصر من خلالها . وسأترك الكلام هنا للشاعر الأستاذ أمل دنقل ، لأنه أحد الذين يعانون هذه التجربة .

أمل دنقل :

في الحقيقة كنت أريد أن أقول كلمة ، إضافة إلى ما قاله الدكتور عبد القادر وإلى ما قاله الدكتور لويس . إذا افترضنا تفاوتنا بين الحلم والواقع : الحلم الإنساني بالحرية والجد ، والواقع الذي يعيشه الإنسان في أي عصر من العصور ، فإن الشاعر يحاول أن يتجاوز هذه الفجوة ، أو هذا التفاوت ، عن طريق إقامة واقع مختلف ، نصلح على تسميته «الواقع الفني» . وهذا «الواقع الفني» الجديد ، يستمد الشاعر كل عناصره من الواقع الفعلي ، ولكن بنسب جديدة تختلف عن النسب الموجودة في الواقع الفعلي . وإذن فالشاعر يبحث عن نسب جديدة بتصور أنها الأصلح ، وأن هذا هو المنطق الذي ينبغي أن يسود في الواقع الفني الجديد الذي يحلم الشاعر بأن يجعله واقعا فعليا يعيشه الناس . ومن هنا فإن للشاعر أن يعيد صياغة الواقع ، أو أن يملك الواقع ويعيد تركيبه من جديد تركيبا اصطلاحيا على تسميته «الواقع الفني» . وبالطبع فإن هناك شيئا آخر يواجهه الشاعر ، وهو أن هذه النسب ، أو هذه الرؤية للواقع تتغير من عصر إلى عصر . فسقوط شهاب مثلا يمكن أن يفسر في عصر من العصور بأنه رجم للشياطين ، وفي عصر آخر يمكن أن يفسر بأنه موت عظيم ، وفي العصر الحديث لا يعني سقوط الشهاب أي شيء ، لأن المخترعات الحديثة قد صرفت الأنظار عن مراقبة هذه النجوم وما ينفصل عنها من شهب ، إلا بالنسبة لمن يدرسونها دراسة علمية في المراصد الفلكية . وأما في العصور القديمة فقد كانت النجوم عوناً للإنسان الساري في الصحراء ، يحدد بها وجهة سيره ، وعندما أدت المخترعات إلى الاستغناء عنها ، فقدت حيويتها الأولى التي كانت لها في العصور القديمة . ولذلك فإن لجوء الشاعر إلى هذه النسبة بين الإنسان والشهاب يصبح نقلا تراثيا وليس نقلا شعوريا أو نقلا معاصرا . وإذا تحدث شاعر عن سقوط شهاب وعن رعب ثار في نفسه نتيجة لذلك ، فذلك نقل تراثي ، أو رؤية تراثية مستحضرة من الذاكرة ، وليست من الإبداع أو من الانبهار في شيء .

معنى كلمة المعاصرة هنا هو : أن الشاعر كلما اقترب من العلاقات والنسب الحقيقية ، ومن النسب الجديدة التي نشأت في عصره نتيجة للاكتشافات العلمية ، ونتيجة للتجربة الشعرية ، ونتيجة للرؤية الفلسفية الجديدة للكون ، استطاع أن نصف الشاعر بأنه معاصر . ولكن ما يحتم العودة إلى التراث هو أن الإنسان لكي يدرك أن هذه النسب الجديدة جديدة فعلا ، فلا بد أن يدرك أيضا النسب القديمة ، أي أن الشاعر لكي يدرك أن النسب التي وصل إليها ، أو التي يحلم بها ، نسب جديدة حقا ، عليه أن يحيط برؤية الإنسان القديم للكون . وأنا - مثلا - لا أستطيع أن أزعم أن هذه العلاقات بين الأشياء علاقات جديدة ، إلا إذا كنت أعرف - أصلا - العلاقات القديمة . ومن هنا كان بحث الشاعر عن العلاقات القديمة واستيحاء النسب أو العلاقات التي ما تزال تتمتع بحضور في حياته ، بقوده دائما إلى العودة للتراث والبحث فيه . وعودة الشاعر إلى التراث ليست وليدة

الرومانسية . وهناك أيضا تعصب ضد كلاسيكية شوقي ، وهذا التعصب موجود بصفة واعية ومقصودة . وإذن فهناك نفور واع ضد هاتين المدرستين : الكلاسيكية والرومانسية ، يتمثل في رفض أي تسرب من منهج هاتين المدرستين إلى شعر أي شاعر .

وإذا جئنا بعد ذلك إلى قضية التراث ، وجدنا أن أكثر الشعراء الذين نكلموا عن الحداثة هم أكثرهم ارتباطا بالتراث ولو أخذنا مواقف الشعراء المعاصرين - الآن - من الإنسان ، ومن الكون ، لوجدناها - باستثناء قلة منهم - مواقف بطولية وهجومية ، وهي تعد مواقف قديمة وتراثية جدا . وإذا أخذنا موقف أدونيس - وهو الذي يتكلم عن الحداثة أكثر من أي شاعر آخر - وجدناه يتمثل في : عبد الرحمن الداخيل ، الصفر الحاجم ، البطل المنقذ ، وعند خليل حاوي نجى دائما رؤية المنقذ الفارس ، وعند محمود درويش يختلط البطل بالضعفة ، ولكن البطولة موجودة دائما . وهذه المواقف تراثية . وإذن فالتراث القديم موجود في عظام الشاعر المعاصر مهما حاول رفضه . وقلة من الشعراء هم الذين استطاعوا أن يكونوا حديثين بالمعنى الحديث ، لأن العصر الحديث في العالم الآن عصر غير بطولي ، عصر ضحايا ، وعصر إنسان مسحوق . وبعض القصائد الحديثة - عند صلاح عبد الصبور مثلا - تسم بهذا الموقف : موقف الإنسان الكوني المعاصر . الشاعر الحديث من ناحية الموقف رفض الارتباط بالتراث عن وعي ، ولكنه تسرب إلى كلامه ، وإلى موقفه ، ولم يزل الشاعر المعاصر يحمل الكثير من روح التراث ، أو من روح الشعر التراثي . ولكن هذا يعبر عن إنسان هذا العصر بعامة ، فنحن مازلنا في حاجة إلى البطولة ، وهذا هو البرهان على ذلك . ونحن إذ نقول ذلك فلنا ضد عصرنا العربي ، فإزال هذا العصر يحتاج إلى ناظم البطولة ، ونحن في حاجة إلى البسالة ، لأن وضع العالم العربي يحتاج إلى كثير من البسالة .

لويس عوض :

أنا موافق تماما على التعريفات التي قدمها الدكتور عبد القادر القط للمعاصرة ، ولكنني أحب أن أضيف إليها أن الإنسان لا يستطيع أن يكون معاصرا ، ولا حتى أن يكون شاعرا أو فنانا ، إلا إذا استوعب التراث استيعابا كافيا . أما الشيء الوحيد الذي اختلف فيه معه ، فهو القول . ولا يخفى أن الاستيعاب شيء والقبول شيء آخر . فمن الممكن أن يستوعب الإنسان التراث ثم يثور عليه . وأيضا فإن الدكتور القط يتصور أن هناك اختلافا بينا وبين الحضارة الأوروبية في هذا السياق ، ولكن تاريخ الآداب الأوروبية يدلنا على أن الأوروبيين وقفوا نفس موقفنا الذي نقفه بالنسبة للتراث العربي ، وعندهم أيضا حالة الانفصال التي تمثل في ألف سنة من الحضارة اللاتينية ، كما كانت في نفس الوقت عودة حقيقتها ثورة على ألف سنة من الحضارة اللاتينية ، كما كانت في نفس الوقت عودة إلى اليونان ، لأنهم لاحظوا أن جميع مظاهر الانحطاط الأوروبي كانت مترتبة على الكتلة والإقطاع وكل الظواهر الاجتماعية والاقتصادية والفنية التي سادت أوروبا خلال ألف سنة أو أكثر . وإذن فقد كانت الثورة الأوروبية الأولى ثورة على هذا العصر الوسيط - الذي يقابل عندنا العصر التركي والملوكي - من ناحية ، وكانت عودة إلى الوثنية اليونانية ، بسبب ازدهار الحرية ، وازدهار الآداب والفنون والمذهب الإنساني Humanism فيها . وقد كان هذا ابتداء من عصر شكسبير . وربما ابتداء من عصر تشومس فصادا . كانت هناك عودة لإحياء اليونان وتصفية رواسب الحضارة الرومانية وما صاحبها من قيم روحية إلى آخره . وإذن فعلينا أن نقرأ العرب القدامى وعلمنا أن نستوعبهم ، ولكن ليس علينا بالضرورة أن نقبلهم . وعلمنا أن نعود أيضا إلى المدارس التي تكونت عندنا منذ محمد على مثلا ، فنستوعبها أيضا ، ولكن ليس علينا بالضرورة أن نقبلها ، وذلك لأن مجتمعنا يختلف في المضمون والمضمون وغير ذلك . وهنا يتضح أن المشكلة متعلقة بصدام مدرسي مفتعل بين أنصار القديم وأنصار الجديد . فأنصار القديم يحلو لهم دائما أن يصوروا أنصار الجديد رافضة ، ليس هذا فحسب ، بل هم يتهمونهم بأنهم لم يستوعبوا

الواقع المتردى عن طريق استحضار واقع مزدهر في ذلك الوقت ، أو ربط هذه النهضة بمحذورها التحتية التي تصل إلى الماضي . وقد كان هذا مهما جدا ، لأن الحس التاريخي ضعيف - عندنا كشعب - للغاية .

أريد بعد ذلك أن أتكم في موضوع «الأسطورة» ، وأنا أزعم أن هذه المحاولات حادثة ولكن ليس لها بهاء الأسطورة القديمة . فمثلا الأرض عند محمود درويش تحولت إلى أسطورة ، لأن الأرض في الموروث القديم أو في العصور القديمة كان ينظر إليها من زاويتين : من زاوية مفهوم ديني ينظر إليها على أنها شيء منقطع يقابل سمو السماء ، وزاوية تنظر إلى الأرض نظرة مشاعية ، من حيث السياحة في الأرض أو الضرب فيها أو السعي ، لأنه في ظل الإمبراطورية الإسلامية لم يكن هناك اعتراف بالوطن القومي ، لأن كل الأرض أو كل العالم كان ينقسم إلى : دار سلام ودار حرب . والأرض بمعنى الوطن ، وبمعنى الأم ، وبمعنى الحبيبة ، وأيضا بالمعنى الذي يعل مكانتها على السماء ، كل هذا أنا أزعم بأنه من قبيل خلق أسطورة جديدة ولكن ذلك كله إنما يأتي في سياق مألوف . وهذا - بالنسبة إلى الناس - لا يصبح له قوة الصدمة التي كانت للأسطورة القديمة .

عز الدين إسماعيل :

السؤال الآن للدكتورة سلمى ، وهو يتصل بأشكال التغير التي تتحقق في شعرنا المعاصر فسمح لنا بتسميته معاصرا على وجه التحديد . وقد أشار الدكتور عبد القادر إلى أن هناك رؤية متغيرة ، وأداء فنيا متغيرا ، فهل استطاع الشعر العربي المعاصر أن يحقق معاصره في شكل الأداة ؟

سلمى الخضراء الجيوسي :

هناك نقطة مهمة في الشعر الحديث ، وهي أن الإصرار على تغيير اللغة والصورة ، أصبح في بعض الأحيان تعملا . وهذا يعني إصرارا وإعيا وعيا كبيرا ، ومتعصبا ، ومجتهدا ، وعندما يدخل الاجتهاد الشعر بهذه القوة فإنه يصبح تعملا . فمثلا هناك تجارب شعرية كثيرة لشعراء السبعينيات في العالم العربي ، وهناك عشرات من الشعراء بعضهم موهوب جدا ، ولكني أعتقد أن عددا من هذه المواهب قد زاغ بسبب هذا العمل ، وبسبب هذه الرديئة التي انتشرت في الشعر العربي ، الرديئة التي تدعو إلى تغيير لغة الشعر ، وإلى استخدام الصورة التي تباعد بين طرفي التشبيه بشكل خاص .

هي دعوة صامتة ، ولكنها أصبحت زيا ، وهذا خطر دائما ، لأن هذا ضد روح العصر . من هذه الناحية ، وقع الشعر في نوع من المآزق .

عز الدين إسماعيل :

هذا في الجانب السلبي ، فإذا تحقق في الجانب الإيجابي مما يمكن أن يعكس روح العصر ؟

سلمى الخضراء الجيوسي :

لقد تحقق الكثير : تجديد هائل في اللغة ، وتجديد هائل في الصورة ، ومحاولة التجديد أحيانا في الموضوع ، وحتى في الأطر التي أصر عليها الشعر ، وأصرت عليها دعوة الالتزام وأصبحت نوعا من العنف الشعري السائد . لقد تحقق الكثير .

عز الدين إسماعيل :

من المؤكد بالطبع أن هناك أشياء كثيرة تحققت ، ولكن السؤال هو : كيف يمكننا أن نربط بين وقائع هذا التغير والشكل نفسه بوصفه تعبيرا عن واقع معاصر ،

اليوم ، لأن الشعراء في العصرين الأموي والعباسي ، كانت العودة إلى التراث في نظريهم تمثل في أن يذهب الشاعر إلى الذاكرة فيقيم فيها ، ليكتسب لغة العرب وفصاحتهم . وقد كان مفهوم العودة إلى التراث عند شوقي أن يستحضر الأعمال الضخمة التي أقامها الفراعنة ، أو انتصارات الفتوحات العربية والإسلامية . أي أن رؤية شوقي للتراث تتعلق بكل في هذا التراث ، أو نتائج هذا التراث ، كأن يقف مثلا أمام تاج محل ، أو على قبر نابليون لكي يستحضر العظمة الماضية ... وإذا فالشعر الحديث في المدرسة الحديثة ، يحاول أن يجد طرائق للخلاص من العذاب الإنساني ، كما حاول الإنسان القديم . ففكرة التخلص - مثلا - فكرة قديمة جدا ، كما أشارت الدكتورة سلمى . وعندما يتبناها شاعر حديث لا نستطيع أن نزعم أنه سلق ، وذلك لأن العذاب الإنساني إزاء التسلط ، وإزاء القوى الطاغية عليه لا ينتهي ، ولكن عندما تتحول فكرة التخلص إلى فكرة لاهوتية ، فأنا أزعم - في هذه اللحظة - أن الشاعر بذلك ينتقل من فكرة المعاصرة إلى فكرة السلفية ، لأنه لم يصف إلى هذه الرؤية العلاقات الجديدة ، ولأنه لن يظهر نبي جديد لكي يخلص الإنسان .

عز الدين إسماعيل :

لقد نسج الشعراء القدامى - في عصورهم المختلفة - أسطورة عصرهم ابتداء ، فلماذا لا يحدث هذا في عصرنا ؟ بمعنى أن ينشئ الشاعر أسطورة عصره ابتداء دون التعويل على عناصر قديمة ، أو إعادة تركيبها ، فهو لا يأخذها برمتها وإلا أصبح سلفيا كما تقول ، بل عليه أن يعيد تركيبها لكي تلائم منظور العصر . بدلا من ذلك لماذا لا ينشئ - ابتداء - أسطورة الخاصة ؟

لويس عوض :

الأدب الشفوي سبق عصر التدوين بآلاف السنين .. ولذلك فإن القدماء في عصر التدوين كانوا أيضا في نفس الوضع الذي نحن فيه الآن . وكون شاعر مثل امرئ القيس ، استطاع مجتمعه أن يسلم قصائده للخلف ، وما سبق هذا ضاع لأسباب مختلفة ، فليس معنى هذا أن الجاهلية القريبة بدأت من فراغ ، وإنما أخذت هذه الجاهلية من جاهلية أبعد ، وقد كان هناك حكمة ، وفلسفة ، وموقف من الحب والحياة والحرية ، وهذه أشياء لا بد من وجودها في كل الأجيال ، وقد كانت بالتالي موجودة في الأجيال السابقة عليهم ، ولكنهم استوعبوا ما سبقهم ، فقبلوا منه ما قبلوا ، ورفضوا منه ما رفضوا . ولذلك فإننا لا نستطيع أن نقول «ابتداء» ، أو أن هناك جيلا يتبدى شيئا .

عز الدين إسماعيل :

أنا لا أقصد إلى القول بالابتداء الكلي ، وإنما أقصد أن الشعراء الكبار مثل جيته ، استطاعوا أن ينشئوا أسطورة عصرهم ، دون التعويل على إعادة تركيب معطيات سابقة قديمة في تاريخهم الثقافي أو الفكري ، وهذا ما أقصده ، وهو يؤدي بنا إلى مسألة أخرى ، وهي : إلى أي مدى يمكن أن ترتبط العصرية ، أو المعاصرة - وخصوصا بالنسبة إلينا الآن - بفكرة العالمية ، وبفكرة الانفتاح على الشعر الإنساني المعاصر بصفة عامة .

أمل دنقل :

قبل أن نصل إلى هذه النقطة هناك شيء ، وهو أن استخدام الأسطورة له جناحان كما تفضلت وقلت .. الأول ، استلهام الأسطورة القديمة الموجودة فعلا والموروثة ، والثاني ، هو خلق الأسطورة الجديدة ، أو «أسطورة» الواقع .. والحقيقة أن الاتجاه الأول هو الذي تغلب في فترة من الفترات ، ولا يزال حتى الآن مستشرى ، لأن الظرف التاريخي الذي نشأ فيه الشعر الحديث ، صادف نهضة عربية ، وامتدادات عربية ، وبذلك كان هناك محاولة ذات جناحين ، إما لتعرية

لويس عوض :

أنا أعتقد أنه قد حدثت ثورة في الشعر العربي في الفترة من سنة ١٩٤٠ إلى سنة ١٩٧٠. وهذه الثورة ثورة في المضمون وفي الشكل ، وأنا لا أوافق على كلام الدكتورة سلمى الذي قالت فيه إن الشعر الحديث يمنح إلى الغموض . فصلاح عبد الصبور ، والبياتي ، والسياب ، ونازك الملائكة ، وأحمد حجازي وسلمى الخضراء الجبوسي وأمل ، كل هؤلاء لا أجد فيهم غموضا .

جابر عصفور :

وأدونيس مثلا ؟

لويس عوض :

أدونيس حالة تبحث وحدها . ويمكن القول عنه أنه مستقبل ، بمعنى أن الحكم عليه يكون في الأجيال القادمة ، لأن الحكم عليه الآن في متبى الصعوبة .

شوقي ضيف :

في تعقيب : أود أن أرجع فيه إلى كلام الدكتور عبد القادر . فالإيقاع الحالي في المنظومة الجديدة - كما أشار الدكتور عبد القادر - لا يتفق تماما مع إيقاع الموسيقى العام في العصر . وامتدادا لهذه الفكرة ، أرى أنه ينبغي النفاذ - حقيقة - إلى إيجاد نظام نغمي للمنظومة الجديدة ، بحيث تثبت ، وقد يكتب لهذا النظام أن ينضم الشعراء جميعهم تحت لوائه ، حتى لا يظل عندنا هذان الخطان الكبيران : خط الشعر العمودي ، وخط الشعر الحر . فنحن نريد أن يلتحم الخطان ، وهما لا يلتحمان - في تصوري - إلا بهذه الوسيلة . أي أنه لابد من العناية بالنسب النغمية اشتقاقا من القصيدة التقليدية ، أو من الإيقاع التقليدي . وليس معنى هذا أني أريد أن نعود إلى فكرة الشطر ، ولا إلى فكرة البيت ، بل أرى أن التغير الذي حدث قد تمكن حقا ، ولابد أن نعتزف بذلك ، وفوق ذلك ينبغي أن نمكن له من الحياة والاستمرار . ولكن ما أريد أن أقوله وأن ألح عليه هو أن الشعر الجديد ما يزال في حاجة إلى استحداث نظام نغمي للمنظومة الجديدة ، بحيث يخضع هذا النظام للدراسة ، ويتمكن الشعراء من الوقوف عليه بدقة .

أمل دنقل :

في تقديرى أن الشعر الجديد لم يكن ثورة موسيقية . ومن هنا فإن مسألة إيقاع العصر ، وموسيقى العصر مسألة أخرى تماما .. وما أراه أن الشعر الجديد هو خروج بالبناء الشعري من إطار الموسيقى إلى الإطار التشكيلي أو التصويري . وهذا التطور في الشعر كان يجب أن يتم منذ سنوات طويلة ، وقد جاء نتيجة لأن القصيدة بعد أن كانت محفلة ، أو مسوعة ، أصبحت مقروءة . وقد كان يجب أن يتم هذا التطور في الشعر ، في عصر النهضة وظهور الطباعة وانتشار المجلات والصحف . وترتب على ذلك إلغاء اللوازم الموسيقية المتعلقة بالسمع ، أو بالأذن العربية ، واعتماد القصيدة على الوسائل البصرية ، وهي الأقرب إلى التشكيل ، وليس الموسيقى . من هنا فإن مسألة الاعتماد على التفعيلة مسألة حل وسط بين ما كان وما يجب أن يكون ، بمعنى أنه عندما يقرأ الإنسان قصيدة في ديوان فهو لا يقرأ وزنها على الإطلاق ، وإنما تألى الموسيقى إلى نفسه عن طريق تناغم الحروف ، وعن طريق العلاقات بين بعض الكلمات وبعضها . ولكن الشيء الجديد الذي حققه

أو ضروريات عصر ، أو روح عصر ، أو أسطورة عصر ، أو ما شئت من التسميات بحيث نصل إلى أشياء ملموسة في هذا البناء الشعري الذي تغير تغيرا كبيرا عن الأبنية القديمة ، ماذا فيه مما يمكن أن نقول إنه مقتضى العصر ، أو متلائم مع طبيعة هذا العصر ؟

سلمى الخضراء الجبوسي :

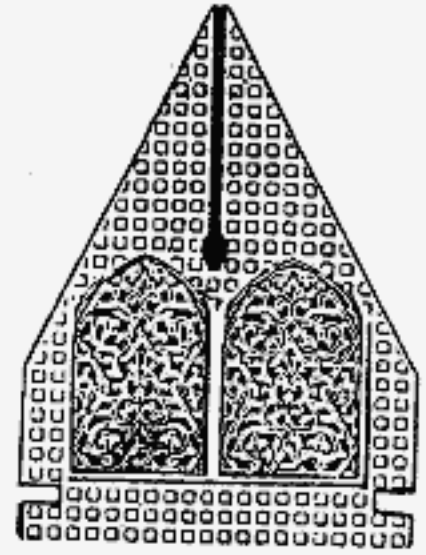
هذا سؤال خطير ، وإجابته تتعلق بناحيتين : ناحية سلبية ، وناحية إيجابية . الناحية الإيجابية مثلا يمكن القول إن التحول في اللغة : من التعميمات ، إلى اللغة الغامضة ، إلى الصورة الغامضة ، هو استجابة لطغيان العصر ، بمعنى أن الشاعر قد اضطر إلى هذا . ولكني لا أعتقد أن ذلك صحيح ، بل الحقيقة أن الحاجة الفنية إلى تغيير لغة الشعر ، إضافة إلى نوع من التأثير ببعض الشعراء الغربيين مثل سان جون بيرس ، كل هذا دفع الشعراء الرواد إلى هذه الطريقة ، وفي كتابة الشعر بهذه الطريقة استعمال غامض للغة ، ومزيج من السريالية والصوفية . وقد أصبح هذا الأمر زيا ، ليس العصر في حاجة إليه ، بل الحقيقة أن حاجة العصر تناقض هذا ، أو بالتحديد ، العالم العربي الآن لا يحتاج إلى معميات في الشعر ، وإنما نحن في حاجة إلى وضوح أكثر . والحقيقة أن النقد لا يطبق ، بل لا ينبغي له ، أن يدعو الشعراء إلى كتابة شعر واضح ، لأن مثل هذه الدعوة أيضا هي ضد الشعر .

لقد كان السؤال هو : هل يتأشى هذا مع حاجة العصر ؟ وردى على هذا السؤال أني لا أعتقد أن العصر في حاجة إلى شعر معمي ، ولكني أعتقد أن لغة الشعر كانت في حاجة إلى الإغراق في هذا حتى تتخلص من اللغة السابقة ، ومن نوع اللغة التي كان يكتبها السابقون . وهي محاولة لتغيير كل شيء من أجل التخلص من الماضي .

وأنا شخصيا لا أعتقد أن هذا مرتبط بالوضع الاجتماعي والسياسي ، وإنما أعتقد أنه وضع فني ولا علاقة له حقيقة بالوضع السياسي .. وأما القول بأن الشعراء الذين يكتبون بهذا الأسلوب يحاولون التخلص من طغيان السلطة ، فأنا لا أعتقد في أن هذا هو السبب ، ولم يكن الإغراق في الرمزية هربا من الانتقام ، وإنما أعتقد أنه كان استجابة لحاجة فنية ، ولكنهم أغرقوا فيها وأصبحت زيا . وكل الأرياء خطر على الشعر .

عبد القادر القط :

أنا أعتقد أن تمثيل الشعر لروح العصر لا يجري بصورة آلية يوافق فيها الشعر دائما روح العصر ، فهناك أشياء تنعكس من روح العصر على الشعر ، وهناك أشياء ربما خالفت روح العصر ، لأنها قد تستشرف مستقبلا ، أو لأنها زعة فنية ناتجة من تصور فني خاص لشعراء العصر . فمثلا الشعر الحر أو الشعر الجديد ، فيه ما يمثل روح العصر أو طبيعة الحياة الحديثة : نثرية الحياة من ناحية ، وكلية الحياة وتداخلها من ناحية ثانية . وبمثل هذا في صور الشعر الجديد ، وشكل الشعر الجديد . فاللغة نثرية بعيدة عن التوتر وعن رصانة الشعر الكلاسيكي ، ثم تداخل الصور الشعرية ، وتداخل السطور الشعرية ، بحيث لم يعد البيت أو المقطوعة وحدة قائمة بذاتها ... هذه النثرية وهذه الكلية تعكسان طبيعة العصر الذي نعيش فيه . ولكن هناك الإيقاع مثلا ، فإيقاع الشعر الجديد يبدو مخالفا لطبيعة إيقاع العصر الذي نعيش فيه ، فهو إيقاع صاخب ، شأنه شأن الموسيقى الصاخبة التي نسمعها في كل وسائل الإعلام . إذا تأملنا هذا وجدنا أن الشعر الحر يخالف هذه الموسيقى تماما ، فموسيقاه هادئة خفية ، ربما كانت وليدة ما أشرت إليه من نثرية وكلية في طبيعة الحياة ، ولكنها تخالف إيقاع موسيقى العصر نفسه . ويمكن أن يكون هذا وجهها من وجه انعكاس الحياة الحديثة في الشعر الحر .



الشعر الجديد هو البناء بالصورة . وإذن فمسألة الاتفاق على نظام نغمي جديد تخرج عن طريق الشعر الجديد : بمعنى أن الفرق بين ثورة الشعر الجديد والأندلسي والموشحات الأندلسية مثلا ، هو أن التجديد الأندلسي تم في إطار الموسيقى أي في إطار السمع ، أما التجديد في الشعر الجديد فقد تم في إطار الرؤية البصرية . ومن هنا فإن الاتفاق على نظام نغمي جديد ليس من فلسفة الشعر الجديد . وإذن فمسألة معاصرة الشكل الجديد متعلقة بسيادة القراءة على السماع . وقد جاء هذا طبعاً بعد عصر الطباعة ...

شوقي ضيف

أريد أن أطلق التعبير مرة أخرى بناء على ما قاله الآن الأستاذ أمل ، من أن القصيدة أريد بها أن تتحول من السمع إلى البصر ، في حين أن الشعر ليس فنا بصريا ، بل هو فن سمعي . وإذن فهذا التحول يصبح تحولاً في جوهر الشعر . وإذن هل يظل الشعر يرضى الأذن العربية ، أم يفصل عن الأذن ويخضع لثقة عن طريق البصر لذة عقلية ؟ . أعشى أن تهدد هذه المشكلة كيان الشعر الجديد ، وقد فكرت في هذا الأمر قبل ذلك تفكيراً طويلاً .

وأنا - في الحقيقة - كمعاصر هذه الحركة أفكر فيها طويلاً .. هل ما ينقصها هو الصور التي ذكرتها الدكتور سلمي ، أم ينقصها الحكمة والأفكار الإنسانية .. لقد أتاحت الأفكار الموجودة في شعر المتنبي الخلود له ، وجعلت لواءه يظل شعراء العربية من عصره إلى اليوم ، حكمه الخالدة التي بناها في شعره . فهل نستطيع أن نتلاقى نواقص الإيقاع في الشعر الجديد بحكمة خالدة ؟ أم هل نستطيع أن نضع فيه عن طريق الصورة ؟ وهل الصورة الموجودة في هذا الشعر الآن تشفع له في هذه النواقص ؟ . أنا لا أنكر أن هناك روائع في هذا الشعر ، ولابد أن أعترف بأن هناك الكثير جداً من منظومات هذا الشعر تؤثر في ، لا عن طريق البصر فقط كما قال الأستاذ أمل ، وإنما أيضاً عن طريق السمع ، لأن كثيرين من هؤلاء الشعراء بدأوا حياتهم الشعرية بالمراس في داخل التراث العربي ، وكلنا يعرف الآن الرواد من شعراء المدرسة الجديدة ، وكثيرون منهم تكونوا داخل القصيدة التقليدية ، أي داخل التراث . لقد قرأوا التراث ، وكتبوا شعراً عمودياً ، ثم انفصلوا عنه إلى الشعر الجديد . وهذا يؤكد ما أقوله من أنه لابد أن تكون هناك صلة بين شعراء المدرسة الجديدة وبين التراث . وإلا فإن هذا الجيل الذي نعده جيل الرواد ، إذا تقدم الزمن لا يتخلفه جيل ينتجه اتجاهه في تمثل التراث ، بمعنى أن هذا الجيل الأول من الرواد قد تمثل التراث ، واستطاع أن يستحدث هذه المنظومة الشعرية الجديدة . مع ملاحظة ما قلت من أنه لم توضع لها حتى الآن نسب نغمية دقيقة . وما أخشاه مع مرور الزمن ألا يتصل الجيل بالتراث . في حين أن اتصاله بالتراث يجب أن يتأكد ، حتى تتمكن من الوصول إلى الصورة الموسيقية الدقيقة التي ترضى الأذن منذ قراءة البيت الأول لا تنازلياً كما نقرأ النثر ، وإنما نقرأ ونتوقف ونستمع ونشعر أننا نتنقل خلال قصيدة .

عبد القادر القط :

لي تعليق على كلام الدكتور شوقي ضيف ، وهو غير خارج عن موضوع المعاصرة ، فهو يقول إن الشعر الحر قد يخالف في موسيقاه الأذن العربية ، والأذن

العربية - لو ترجمناها بمعنى مباشر - تعني الحس الموسيقي العربي . وهذا الحس الموسيقي من التغيرات التي ذكرنا أنها تتغير من عصر إلى عصر ولا نحس جوهر الشعر ، مادام هناك حس موسيقي ما ، متحقق في الشعر . وأعتقد أن الزعم القائل بأن الأذن العربية والحس الموسيقي ثابت على مر العصور منذ امرئ القيس إلى الآن ، إنما هو زعم في حاجة إلى نظر . وحسبنا لو نقلنا الأمر إلى الموسيقى الفعلية في عصرنا هذا ، منذ أن ابتدأت نهضتنا الحديثة الموسيقية في العشرينيات مثلاً على يد موسيقار كمحمد عبد الوهاب ، فستجد أنه بدأ يغني « طقاطيق » كما كانوا يسمونها أو الأدوار ، ثم بدأ يغني لأحمد شوقي « بلبل حيران » ، و « في الليل لما خلى » . وهناك موسيقى فيها نوع من المد والترجيع ، ثم بدأ يتأثر بالموسيقى الغربية السريعة الخفيفة ، بحيث نقل الموسيقى التركية نقلة كبيرة ، في حياة فنان واحد . وفي حياتنا نحن ، وأصبح الناس يستطيعون هذا النوع من الموسيقى . لأنه مطعم أيضاً بموسيقى غربية ، هي من المؤثرات المعروفة أو الملموسة في حياة العصر . وإذن فالموسيقى العربية أو الأذن العربية ليست ثابتة على مر العصور وهذه هي مشكلة المشاكل في الحقيقة بالنسبة للتراث والمعاصرة ، لأن التراث العربي ممتد على مدى زمن طويل جداً . وفي بيئات مختلفة في مستوياتها الحضارية ومعطياتها المادية ، التي يستخرج منها الشاعر ، أو يستوحى صورته الشعرية . بحيث يشعر أن تصبح كلها على قدم المساواة منبعاً من منابع الإلهام عند الشاعر المعاصر . ولسو حظ الشاعر المعاصر أن المجتمع العربي - كما قلت - كان قد ركذ مدة طويلة ، في الوقت الذي كان المجتمع الأوروبي قد بدأ يتطور من مرحلة حضارية إلى مرحلة أخرى ، فيبدأ بالكلابكية الجديدة ثم بالرومانسية ، ثم بالواقعية ، ثم بالمذاهب الجديدة في حين أنه قر في أذهان العرب ومتذوق الشعر العربي أن هذه الصيغة الشعرية بكل مقوماتها صيغة ثابتة إلى الأبد . فلما بدأ المجتمع العربي يتطور ، بدأ الشعر العربي يتطور . وبدأت الحركة الحادة بين القديم والجديد حدة غير طبيعية ، وعلى فهم غير طبيعي يحيل إلى الناس أن مثل هذه المذاهب الأدبية يمكن أن تتعايش في عصر واحد ، ولهذا كان انتفاع الشاعر الحديث بالتراث ، وارتباطه به ، انتفاعاً وارتباطاً بمنعاه من الجسارة على اللغة ومن الجسارة على التراكيب الشعرية . ومن الجسارة على الإيقاع الشعري . وظل هناك رقباء عليه دائماً يوجهونه إلى الارتباط الدائم بالتراث الشعري . وهذه هي أزمة الشعر المعاصر .

عز الدين إسماعيل :

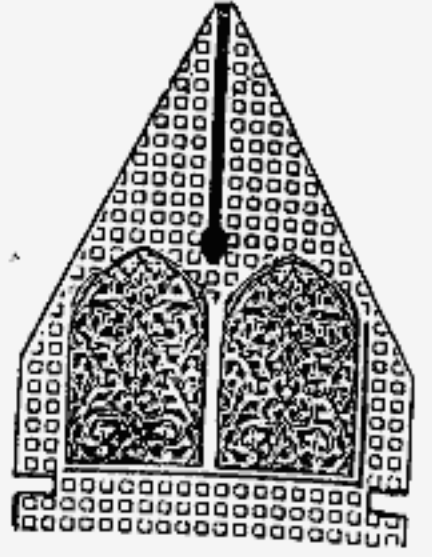
ما رأى الدكتور لويس ؟

لويس عوض :

ما أراه هو أن الثورة الحقيقية التي تمت في الشعر الجديد هي اختلاف النظرة إلى الأشياء . فبعد أن كان الشاعر يمسك بربابة ويتغنى بحالة وجدانية . تحول إلى إنسان يعبر عن هموم الإنسانية . أو هموم جيله في هذه الفترة . تأخذ مثلاً محاولة المرح بين الدراما وبين الشعر عند صلاح عبد الصبور . ونرى ما يحاول أن يفعله في لبلى وانجوتن . أو في مأساة الحلاج .. نحن لا نستطيع أن نطلب منه - كمعلاقة مع التراث - أن يأتي بشخصية مثل شخصية الحلاج . ثم يقرأ فيها معنى لا علاقة لها بالحياة التي نعيشها الآن ، كالتصارع بين السلطة الروحية والسلطة الزمنية في وقت من الأوقات . ولكن ما حدث هو أنه نقل وعينا من معالجة فردية لوجدان فردى إلى معالجة فلسفية لموضوع إنساني أو قومي . وهذا هو لب المعاصرة . وكل ما أريد أن أقوله هو أننا لا يلزم أبداً أن نركز على الشكل إلا من حيث قدرته على التعبير عن المضمون .

عز الدين إسماعيل :

هذا أمر مسلم به . وقد كان السؤال هو : ما الذي يتحقق في الأداء الشعري الجديد ملبياً لمطالب المضمون المعاصر الجديد . نبريراً لهذا الشكل والتغيرات



ونجبل إلى أننا كنا نبحث عن مطلقات ، بمعنى أننا لم نكن نقف أمام الظاهرة نفسها باعتبارها شيئا ملموسا من أجل أن نخلقه . ولهذا السبب عندما جئنا إلى المحك الحقيقي وهو ملامح المعاصرة ، أصبح الكلام - واعتذر عن استخدام هذه الكلمة - شبه مضطرب ، لأن القصيدة الجديدة إذا كانت تخلق بلاغة جديدة ، فلا ينبغي في هذه الحالة أن نبدأ من منطلق الدفاع عن القصيدة الجديدة إطلاقا ، لأن هذا موقف خاطئ ، بل ينبغي أن نبدأ من موقف آخر ، هو تحليل الخصائص الجديدة لهذه القصيدة الجديدة . ويبدو أن الأوان قد آن لأن نتجاوز الحديث عن الشكل ، وعن المضمون الجديد الذي يخلق شكلا جديدا ، لأن هذا لو كان يصح في فترة من الزمان ، فهو الآن لم يعد يصح بأي شكل من الأشكال ، لأن هذه العموميات قد عفت وغطت عليها عناصر كثيرة جدا .. فتلا بالنسبة للوزن بالمعنى الجرد ، أصبح التعميم مستولا عن فكرة القصيدة الجديدة التي تلجأ إلى ما يسمى بالبحر الصافي وهذا خطأ ، إذ إن هناك شعراء يستخدمون البحر المزدوج ، أو البحر المركب ، مثل أدونيس والسياب وغيرهما . لقد تكلم الدكتور عبد القادر مثلا عن القصيدة الجديدة وقال إنها تختلف في إيقاعها عن إيقاع العصر ، وكأن هناك نوعا من التعارض بين بطم الإيقاع في القصيدة الجديدة ، وحيثة الإيقاع وسرعته في العصر ، مع أنه من الجائز أن تكون هناك نماذج أخرى غير نماذج جيل الرواد : صلاح عبد الصبور والبياتي وغيرهما ، يختلف فيها الإيقاع ، فالقصيدة المدورة مثلا يختلف الإيقاع فيها حتى ليكاد الإنسان يلحظ وهو يتابعه .

الملاحقة التي تعتربه . لقد بدأت القصيدة الجديدة - من حيث الشكل - بخروج بسيط جدا . ونحن نذكر أن هذا الخروج في بدايته كان سيرا جدا : مسألة التفعيلة ، وبعض الأبيات مقفى ، والآخر غير مقفى . ووصل الأمر بعد ذلك إلى القصيدة المدورة . وما أريد أن أقوله هو أن هذه التشكيلات مغامرات في الشكل لا يمكن أن نفرض البصر عنها من حيث وظيفتها .

لويس عوض :

هذه التغيرات يملها المضمون .

عز الدين إسماعيل :

نعم . يملها المضمون ، وهذا ما أردنا أن نتحدث فيه .

عبد القادر القط :

وهو ينطق فقط ، ولكن الموسيقى لا .. هناك فرق بين أن يستمر المرء في القراءة كي لا يتوقف ، وبين الإيقاع نفسه ، فالإيقاع نفسه نثرى تماما ، ولكن القارئ يلهث لأنه لا يتوقف . وأنا أبني هذا على أن المعاصرة قد تكون تمثيلا لروح العصر ، وقد تكون مخالفة لروح العصر ، بناء على فلسفة فنية خاصة قد تسبق العصر ، وقد تخالف بعض مظاهر العصر . وقد قلت إن هناك نثرية تسير مع نثرية الحياة ، وأن هناك كلية في الصورة الشعرية تواكب تداخل الحياة العصرية ، وهناك إيقاع هادئ فيه انسياب يخالف موسيقى العصر السائدة .

عز الدين إسماعيل :

لو سمحتم لي ، نريد أن ننقل إلى نقطة أخرى تتصل بتصميم الشعر المعاصر فتلا يلاحظ - وخصوصا ابتداء من جيل السبعينيات - غلبة الاتجاه نحو الردة السريالية ونحو الصوفية والرمزية المفرقة يستوى في هذا الأمر الشعراء الذين ظهروا للمرة الأولى بدواوينهم في هذه الحقبة ، والشعراء الرواد أيضا الذين انتقلوا إلى نفس الدائرة .

لويس عوض :

أنا أعد هذا المظهر حالة مرضية شبيهة بتطور محمود حسن إسماعيل من الانفجارية الأولى عنده إلى الإغراق في الميتافيزيقية في آخر شعره ، وهذا في رأيي من نتائج هزيمة سنة ١٩٦٧ . وكل ما تشاهده الآن هو نوع من الطعم المر في الحلق ، وهذا ناتج عن الإحباط الذي أصاب العالم العربي منذ عام ١٩٦٧ . والمسألة طبعا لم تأت بين يوم وليلة ، وإنما استغرقت ما بين ثلاثة أو أربعة أعوام حتى ظهرت ... بدأها كتاب المسرح وكتاب القصة وكتاب الشعر . ولتأمل ماذا يعمل نجيب محفوظ في الرواية ؟ ... مجرد هذيان من قبيل امرأة تتجيب ولدا برأسين . ويكبر الولد ، ويحب ، وليس معروفا بالضبط أي الرأسين هي التي تحب .. وتساءل هنا : هل هناك امرأة في الدنيا تحب رجلا برأسين ؟ ... أنا لا أظن ذلك .. ولكني أعتقد أن نجيب محفوظ يريد أن يكتفى عن شيء ، ولكن الكناية أصبحت مفرطة إلى حد الإغراق .. وأنا لا أعد هذا من أجود ما يكتب .

أنا أحاسب الشاعر على النتيجة ، ولا أحاسبه إلا عليها فقط ، لأنني لست وصيا على الشاعر .. وعندما يكتب الشاعر بيتا مكونا من أربعة أسطر مثل النثر فلا مانع عندي إذا كان التأثير ناجحا ، وليست هناك قوانين أولية نستطيع أن نلزم بها .

عز الدين إسماعيل :

لم يكن بحثنا عن قوانين أولية ، ولم يكن الهدف أن نلزم الشاعر بما يجب أن يكون في تصورنا ، أو في رأينا ، أو وفقا لأية فكرة مسبقة ، وإنما المطلوب هو أن نتأمل التجربة الفعلية التي تمت ، والتطورات والتغيرات التي طرأت عليها ومدى استجابة هذه التغيرات لتغيرات في المضامين .

لويس عوض :

أهم تغير تم - في نظري - في الشعر الحديث من ناحية الشكل ، هو العدول عن وحدة البيت إلى وحدة القصيدة . والتحول من وحدة البيت إلى وحدة القصيدة ، هو الذي هدم فكرة القافية الواحدة . وقد كان هذا صدى لتحول الشعر من شعر وجداني صرف ، إلى شعر يتكلم عن موضوع القبلة الذرية ، مثلما نرى عند عبد الرحمن الشرقاوي في قصيدة « من أب مصري إلى الرئيس ترومان » . لم يكن بإمكانه أن يعبر عن مضمونها الإنساني والاجتماعي دون أن يخرج عن وحدة البيت إلى وحدة القصيدة ، ودون أن يتجاوز فكرة القافية الواحدة ، وفكرة تساوي الأبيات في التفاعيل ، فهو قد كسر القشرة التي كانت مفروضة على الشعر بحكم التقاليد ، وابتدع لنفسه تقليدا شعريا جديدا يتناسب مع المضمون الذي يريد أن يعبر عنه . وهذا ما نجلده أيضا لدى كل الشعراء الجدد .

جابر عصفور :

نجبل إلى أن المدخل نفسه - في الحقيقة - يؤدي إلى طرق مسدودة . فنحن بدأنا بتساؤل هو : ما الشعر وما ماهية الشعر ؟ وأعقبناه بتساؤل عن ماهية المعاصرة .

عز الدين إسماعيل :

في الحقيقة أنا لا أتكلم عن الجودة والرداءة ، وإنما أتكلم عن هذه التغيرات الحادة في قلب التجربة الشعرية الجديدة نفسها ، وكيف فرضت نفسها الآن حتى على الشعراء الرواد أنفسهم .

جابر عصفور :

والمشكل أيضا هو : هل حدثت مفارقة بين أجيال ؟ وهل حدثت مفارقة بين اتجاهات ؟

عبد القادر القط :

إذا أحسنا الظن ، ولم تكن هذه السيريالية ، وهذه الرمزية ، تغطية لصحالة النظرة ، فإنها مرتبطتان بترعة عامة في الفنون الإنسانية في هذا العصر . ولكن الفرق بيننا - في الحقيقة - وبين الشعوب التي ظهرت فيها هذه التزعجات ، سواء وافقتا عليها أم لم توافقا ، هو أن هذه التزعجات عندهم قامت على فلسفات معينة في الفن والموسيقى والرسم من ناحية ، وعلى تراكم تطورات فنية في المجتمعات الغربية ، في حين أنها عندنا نوع من الاحتذاء المباشر أحيانا ، أو قفزات فوق الواقع الفني الذي يمر به المجتمع العربي . ولذلك كان من آثار عدم التناسق بين طبيعة المجتمع عندنا وبين هذه التزعجات السيريالية أو الرمزية المفرقة أن قلت دائرة الذين يتلقون الشعر في السنوات الأخيرة ، وأصبح كثير من الشعراء وكأنهم يكتبون لأنفسهم أو لدائرة ضيقة محدودة ، أو يكتبون - كما يقال - لأجيال مقبلة ، والحقيقة أن بعض كبار الفنانين يكتبون لأجيال مقبلة ، ولكن ، أن تكون مجموعة الشعراء ، أو مجموعة الفنانين - في عصر واحد - بعيدة عن طبيعة العصر إلى استشراف مستقبل لم يأت بعد ، فهذا هو الأمر الغريب ، وهذا هو الملاحظ عند الشعراء الشبان الذين جاؤوا بعد مرحلة الزواد ، إذ إن الرواد الذين ذكرهم الدكتور لويس - كما قال - ليس فيهم غموض ، وليس عندهم هذه الرمزية المفرقة ، ولا السيريالية .. وقد تكون السيريالية أيضا تابعة من طبيعة الحياة ، واللبلة التي يشعر بها الفرد أمام الحياة الحديثة المعقدة .

عز الدين إسماعيل :

إذن فهذا ملامح من ملامح الواقع نفسه .

عبد القادر القط :

ولكن ألكي يعبر المرء عن بلبته بتحنم عليه أن يصوغ تعبيره في قالب مبلبل ، إن صح هذا التعبير ؟ أم أن من الممكن أيضا أن يكون هناك قدر من الوضوح الكافي الذي يعبر عن هذه الخبرة ، وعن هذه البلبلة ؟

جابر عصفور :

ولكن هل تنسحب هذه البلبلة بشكل عام على جيل الشعراء الذي بدأ يظهر بوضوح بعد عام ١٩٦٧ ؟ من المؤكد أن هناك جيلا من الرواد ، وجيلا آخر بدأ صيته الأدبي يبرز بشكل واضح بعد عام ١٩٦٧ . فهل الفرق بين هذين الجيلين يرجع إلى درجة من الغموض والاندفاع نحو السيريالية هي في الجيل الثاني أبرز منها في الجيل الأول ؟

عبد القادر القط :

الجيل الذي أشرت إليه هو الجيل الثالث وإنتاجه بالطبع يتفاوت في هذه التزعة السيريالية . وفي الحقيقة لا نستطيع أن نعمم فنقول إن شعرهم كله يتزع هذه التزعة الغامضة أو السيريالية أو الرمزية ، لكن هناك - بوجه عام - سمات من تقطع العبارات وقفزات في السياق ، وغموضا في الصورة الشعرية ، تطالب القارئ بقدر كبير من المعاناة لكي يدرك ما وراءها . لا بأس بقدر من المعاناة في القراءة الحادة في الشعر ، ولكن المرء لا يستطيع أحيانا أن يصل إلى شيء - مع بذل الجهد المطلوب - وراء هذه الرموز وهذه الصور الغامضة ، أو السيريالية ولكن بالطبع لا أستطيع أن أعسم فأقول إنهم كلهم على هذا النحو ، ولا أن شاعرا بعينه يجري شعره كله على هذا النحو ، فهناك من يجمع بين الطريقة العادية المألوفة ، وبين هذه الطريقة الرمزية أو السيريالية ، وذلك شيء مشروع ، إذا استطاع أن ينقل لي شيئا ، لأنني طبعاً أتذوق الفن السيريالي إذا كان ينقل لي شيئا من الإحساس أو الشعور ، وأنجأوب معه ولا أرفضه .

جابر عصفور :

أليس من الجائز أن يكون هذا صياغة لحساسية جديدة ، أو رؤية جديدة ، بمعنى أننا داخل تجربة الشعر المعاصر ، ربما كنا إزاء مستويين : مستوى تم اكتشافه وتحميده ، فأصبح يهدد بخطر إرساء تقاليد جديدة ، ومستوى آخر يقوم به مجموعة من شعراء أكثر شبها ، ومن ثم معاصرة ، في محاولة لابتكار لغة خاصة ، أو رؤية خاصة تشكل حساسية جديدة .

عبد القادر القط :

يمكن ولكن ...

جابر عصفور :

وإذن فن الظلم أن نحاكمهم بالقياس إلى ما أنجزه جيل الرواد ...

عبد القادر القط :

نحن لا نتكلم عن محاكمتهم ، وإنما نتكلم عن واقع شعرهم .. ومن الممكن جدا أن يكون فيهم طبيعة النقلة ، ولكن ليس فيهم مستوى الرواد ، لا من حيث المقارنة المطلقة ، وإنما من حيث ما قام به الرواد من نقلة من الشعر الرومانسي والتقليدي إلى الشعر الحر ... وليس فيهم هذه الحرارة ولا هذه الموهبة ، ولا هذا الإنجاز الذي قام به الشعراء الرواد في الشعر الحر من ناحية المستوى الفني .

لويس عوض :

نحن في حاجة إلى فنان مجنون من أجل أن نتغل نقلة مثل هذه .

عبد القادر القط :

ليس لديهم الجسارة .

لويس عوض :

لا .. أن أقول .. فنان مجنون .. ولكن الجنون مكلف .

عبد القادر القط :

أنا أسميها جسارة ، وليس ضروريا أن تكون جنونا ..

لويس عوض :

أن تكون جسورا فهذا هو الجنون .

شوقي ضيف :

أعتقد أن هذه المجموعة الجديدة من الشعراء تعبر حقا عن روح عصرها ، لا عن طريق الإحباط ، وإنما عن طريق البحث عن مضامين جديدة للشعر الحديث .. لماذا نربط الشعر الجديد بمضمون معين .. ؟ فلنترك للشعر الجديد الحرية في الاختيار ، وإذا كان هناك اتجاه نحو السريالية أو الرمزية أو الغموض ، فيجب أن نتقبل هذا الاتجاه لأنه جاء نتيجة لأننا حاصرناهم داخل مضمون معين ، وهم يريدون الانفكاك قليلا أو كثيرا من هذا المضمون ، وبالتالي فهم يتجهون هذا الاتجاه .. ولو سمحتم لي أرى أننا لا بد أن نفتح صدورنا لجيل الشباب فنترك له حرية ممارسة تجربته الجديدة ، فلا نصادرها ولا نقف ضدها ، وكذلك لا نصفها بأنها حركة إحباط أو نحو ذلك ، ولكن يجب أن نتقبلها على أنها صورة للتطور في المجتمع . ولا أرى في هذا شذوذا ، ولا بأس أن يوجد عندنا شعراء سرياليون أو رمزيون ماداموا يتمتعون بشعرهم .

عز الدين إسماعيل :

هذا الانتقال من دائرة الذات إلى دائرة المطلق عند شعراء السبعينيات ، هل يمكن أن نذهب ببساطة إلى أنه لا يتصل أي اتصال بالدائرة الوسطى وهي دائرة المجتمع .. أنا أعتقد أنه ربما كان بعيدا ، أو عميقا في اتصاله بهذه الدائرة ، ولكنه لشدة عنقه وعمق اتصاله بها يحاول أن يتجاوزها إلى هذا المطلق ، ونحن لا نستطيع أن نقول إن هؤلاء الشعراء قد فقدوا التزامهم أو انهماكهم الحقيقي في الواقع الذي يعيشون فيه .. ولكن الذي أراه هو أنهم لم يعودوا يعبرون عن هذا الواقع بنفس الطريقة المباشرة التي كان شعراء الجيل الأول يعبرون بها عن واقعهم .. وهذا يتلاءم تماما مع منهج الأداء الذي يلجأون إليه ، كالسريالية والرمزية المخففة والغموض وما إلى ذلك .. كل هذا يلائم بعضه بعضا تماما ، لأنهم فقدوا قيمة الشاعر المكشوف ، والدعوة الصريحة المفتوحة على مشكلات حربية ملموسة .. كل هذا بلا شك موجود في ضميرهم ، ولكنهم عندما أرادوا أن يعبروا عن ذلك خرجوا من دائرته لأن الفن أصبح - وهذا مفهوم عام طبعاً - ليس أن تعطي الواقع ، أو أن تتحدث باسم الواقع ، أو أن تشير إليه من قريب أو بعيد ، ولكن أن تتجاوزوه ، وتعيد تشكيل الأشياء بعيدا عنه .

أمل دنقل :

لو سمحت لي ، أنا أختلف معك .. أنا لا أتحدث عن مباشرة في تناول المشكلات الاجتماعية ، لأن الشعراء الذين تناولوا مشكلات اجتماعية ، أو عاشوا قضايا المجتمع بشكل مباشر - كالبياضي مثلا - قد تحولوا في فترة الستينيات إلى التعبير غير المباشر .. وهذا يعني أن قضية المباشرة في تناول المشكلات الاجتماعية قد أصبحت مستحقة تقريبا منذ بداية الستينيات .. ولما كانت مهمة الفن هي تغيير الواقع أو شرف الحلم بتغيير الواقع ، وكان من الذين يعيشون في الواقع من لا يعنيه أكثر من مجرد العيش فيه لأنه لا يرى في ذهنه أسى مما هو موجود ، كما أن منهم من يسعى إلى تغيير هذا الواقع إلى عصر ذهبي سالف ، ومنهم - غير هذا وذاك - من يحاول أن يغيره إلى عصر ذهبي مقبل ، ومنهم أيضا من لا يريد تغييره ، يأسا منه كما تفضل وأشار الدكتور لويس ، بمعنى أنه لم يعد يعتقد بأن في هذا الواقع ما يستحق تدميره بشكل عديم ، أو بشكل يائس جدا محبط جدا .. وهنا يحدث القفز من فوق هذا الواقع أو تجنب التعامل معه بنسبه الحقيقية بفعل محظورات ، سياسية كانت أو اجتماعية أو دينية ، للوصول إلى الحلم الذهبي للإنسان .. وما يؤدي إلى هذا التجاوز هو الحديث عن المطلقات .. ومن هنا فإن هذا التجاوز للواقع يحتاج إلى تجاوز للطرائق الفنية التي يتم بها التعبير عن هذا الواقع ، واستحداث طرائق بديلة : استجلاب لمذاهب فنية ، أو لجوء إلى الإيهام بمحاولة تغيير الواقع أو الإيهام بالثورة عن طريق ثورة شكلية فقط ، أي تكون الثورة على مستوى الشكل فقط .

لويس عوض :

السؤال هو : هل يمكن القول إن هؤلاء يكتبون للمستقبل ؟

أمل دنقل :

أنا ضد مسألة المستقبل .. ومع تقديري وإجلالي لكل ما يقال عن الشعر الخالد إلى آخره ، إلا أنني أعتقد أن كل جيل وكل عصر من العصور يخلق شعراءه ، كما يخلق متلقيه ونقادهم ، وأما فكرة المستقبل هذه فتم في نطاق ...

عبد القادر القط :

من الممكن أن يظهر فنان ، لا يقدر فنه إلا فبا بعد ..

أمل دنقل :

أريد أن أختلف مع الدكتور جابر في مسألة الحساسية الجديدة .. إن ما يسميه حساسية جديدة قد يكون تقليدية ولكن بمعنى آخر ، أي تقليدية جديدة . فإذا اعتبرنا أن هناك ثلاث دوائر يمكن أن ينطلق منها الشعر فهي أولا دائرة الذات ثم دائرة المجتمع ثم دائرة الإنسان ، وأن الشعر يبدأ من دائرة الذات أولا ، ثم مروراً بدائرة المجتمع حتى يصل إلى دائرة الإنسان أو المطلق في النهاية . من هنا يمكن فهم الإضافة التي أضافها الشاعر الجديد في الخمسينيات والستينيات ، وهي أنه اهتم بدائرة المجتمع بدلا من الوجدان والذات عند جماعة أبولو ، واستطاع أن يتخطى دائرة المجتمع انطلاقاً إلى الأشمل والأعم : إلى دائرة الإنسان . فإذا كان هناك بعض الظروف الخاصة التي أدت إلى فقدان الفنان العربي أو الشاعر العربي الثقة في إمكانية تطور المجتمع ، فإن فقدان الثقة هذا قد دفع هؤلاء إلى التجاوز عن دائرة المجتمع ، أو استقراء الواقع المحيط بهم ، انطلاقاً من دائرة الذات إلى دائرة الإنسان مباشرة ، وبذلك عدنا إلى الشعر التقليدي في حديثه عن أشياء مطلقة وعن معانٍ مطلقة .. هذا القفز أو هذا التجاوز يتمثل في أحد اتجاهين : الأول إما أنه نوع من التجديد اللغوي ، بمعنى أن العلاقات اللغوية هي التي تقود الشاعر داخل القصيدة ، وإما أن يكون الانطلاق اللغوي هو الذي يقود حركة القصيدة .. والاتجاه الثاني هو الانطلاق التصويري في بناء الصورة نفسها ، وهذا لا غبار عليه لأننا إذا اعتبرنا أن هناك شيئين في القصيدة ، وهما الرمز الكلي والرموز الجزئية ، والصورة السريالية موجودة في أبيات حتى من الشعر الجاهلي ، وبناء الصورة بشكل سريالي موجود في الشعر ، وإنما الرمز العام للقصيدة ، أو المدلول العام للقصيدة أو التشكيل العام لها هو الذي يمكن أن نسميه الحساسية الجديدة كما يقول الدكتور جابر . وأنا شخصياً أعتقد أنه نوع من الحرب من مواجهة الواقع ، لأن فقدان الثقة عند الشاعر في تغيير هذا الواقع قد أدى به إلى أنواع من استجلاب وسائل فنية تمت في ظل حضارة مختلفة - كما قال الدكتور عبد القادر - ومحاولة فرضها على المجتمع الثقافي . ومن هنا تحول الشعر الحديث إلى شعر مثقفين ، في حين أن وظيفته الأساسية هي في ارتباطه بالناس . وقد كان انتصار الشعر الجديد منذ البداية راجعاً إلى ارتباطه بالناس ، ونجاوبهم بالتالي معه ، وتخليصهم عن الشكل القديم .

لويس عوض :

أمل دنقل :

هذا يعود بنا من طرف ما إلى مسألة الجنون التي ذكرتها من قبل . إلى أفكر وأنساءل : ماذا يمكن أن يتبقى من مثل هذا الفنان ؟ في الحقيقة لا أدري . أم نوع من العقم الجميل ، أم هي خصوبة دنيئة نحن عاجزون عنها ؟ هذا أيضا إشكال لم أجد له جوابا .

عز الدين إسماعيل :

« أموعقم جميل أم خصوبة كامنة » ؟ هذا هو الوصف الدقيق للتجربة التي لم يستطع الأستاذ أمل دنقل أن يهضمها حتى الآن .

أمل دنقل :

في رأي أن « العقم الجميل والخصوبة الكامنة » كلاهما لا يمكن أن يصنع شيئا .

جابر عصفور :

لا تناقض نفسك فكريا .. أنت تطالب من تسميهم بالمحافظين أن يطلقوا لك العنان في التجربة ، ثم تعود فتطالب من يأتي بعدك بأن عليهم أن يكبحوا أنفسهم . ثم تدينهم وتقول إن الطريق الذي تسلكونه خطأ . وأنه لا يرتبط بالواقع .

أنا لم أقل هذا خطأ ..

أنا أتكلم عن شيء واحد فقط . أنا أطلب بحريتين .. فثما أطلب بحرية التجربة الفنية أطلب أيضا بحرية التجربة الاجتماعية ، فلا تحرم الفنان مثلا من التجربة الاجتماعية ، أو يكون الفنان محروما من التجربة الاجتماعية ، ثم تطلق له حرية التجربة الفنية . وما أسميه محظورات سياسية يعوق حرية الفنان في التجربة . وهذا ما يلجئ الفنان نفسه إلى التعنية ..

عز الدين إسماعيل :

ألا نستطيع في ختام هذه الندوة أن نتوقع - في غمار هذه التجارب الكثيرة المتنوعة ، سواء عند شعراء الأجيال الجديدة أو الرواد الذين مازالوا يتجولون - أن هذا كله يمكن أن يتطور مع الزمن في الكشف عن آفاق جديدة ، أو عن الشاعر . أو عن عدد من الشعراء الكبار الذين يدعمون هذه التجربة بعطائهم ، أو يصبحون علامات بارزة في مسيرتها ؟ فهناك آلاف من الناس قالوا الشعر ، ولكن كم من هؤلاء هم الذين أصبحوا علامات على تطوره ؟ ومن بين عشرات الشعراء الشباب أو الذين تجاوزوا أيضا سن الشباب يزمن معقول الآن ، يكفي أن يوجد فيهم عدد يمثل علامات على طريق تطور التجربة الشعرية ، ويصبح إضافة جديدة ترصد للشعر العربي المعاصر .

دار نطلعة طلعة للطباعة والنشر

محمد ومجدي أحمد إبراهيم وشركاهم

أسسها أحمد محمد إبراهيم ١٩٣٨



ملم	جنيه	تقديم للقارئ مختارات من منشوراتها في الشعر العربي ودراساته :
١٠		ديوان شوقي
١٢		شرح المفضليات للتبريزي
٥		المراة في الشعر الجاهلي
٣ ٥٠٠		مختارات شعراء العرب : لابن الشجري
١ ٥٠٠		الحياة العربية من الشعر الجاهلي
١		دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده
١		القصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن الثاني الهجري للأستاذ على النجدي ناصف
٢ ٥٠٠		البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر «عصر ملوك الطوائف» للدكتور سعد شلبي
١ ٧٥٠		أمير الشعر في العصر القديم (امرؤ القيس) للأستاذ محمد صالح سميك
١ ٥٠٠		الغزل في العصر الجاهلي للدكتور أحمد محمد الحوفي
١		دراسات أدبية في الشعر الأندلسي للدكتور سعد شلبي

تليفون : ٩٠٨٨٩٥ / ٩٠٣٣٩٥ / ٩٠٩٨٢٧

تلفراخيا : دار النهضة

تلكس : ٩٢٨١٥٠ NAHDA-UN

١٨ شارع كامل صدق بالنجاة - القاهرة

سجل تجاري ١٢٠٤٢٨

سجل مصدري ٢١٨٥

سجل نقاق ٢١

الوافع الأدبى

١ - تجربة نقدية

٢ - راحلان كريمان

٣ - متابعات أدبية

(أ) قصائد أقل صمتاً

(ب) واحد وعشرون بحراً

(ج) مملكة السنبلة

(د) الاندماج في ديوان «أمى تطارد قاتلها»

(هـ) الكتابة بسيف النائر «على بن الفضل»

(و) تأملات شاعر رومانسى

٤ - عرض كتب

(أ) علم اللغة والشعر

(ب) اتجاهات الشعر المعاصر

(ج) في مجور الشعر

٥ - عرض الدوريات

(أ) الدوريات الانجليزية

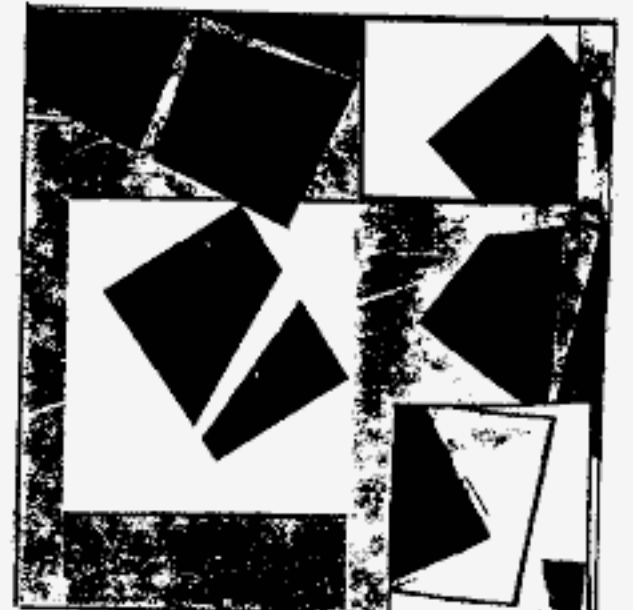
(ب) الدوريات الفرنسية

٦ - رسائل جامعية

٧ - يبلوجرافيا

٨ - تقارير

٩ - مناقشات



الهيئة المصرية العامة للكتاب



تقدم مجموعة مختارة من إصداراتها

- | | | |
|--|---|---|
| ● محمد عبد المنعم أبو بشينة
◦ المختار من أزجال أبو بشينة | ● أحمد عنتر مصطفى
◦ مأساة الوجه الثالث | ● مهيार الديلمي
◦ ديوان مهيار الديلمي |
| ● محمد الفيتوري
◦ اذكربني يا أفريقيا | ● د. أحمد هيكل
◦ أصداء الناي | ● نشأت المصري
◦ الزهرة بين شرائح الذهب |
| ● محمد مصطفى بدوي
◦ أطلال ورسائل من لندن | ● مبارك المغربي
◦ من الوجدان | ● وفاء وجدى
◦ ماذا تعنى الغربة
◦ الحب فى زماننا |
| ● محمد مصطفى حمام
◦ ديوان حمام | ● مفرح كرم
◦ بوح العاشق | ● يوسف بدروس
◦ أغاريد
◦ من القلب |
| ● محمد مهران السيد
◦ بدلا من الكذب
◦ الدم فى الحداثق | ● كامل أيوب
◦ الطوفان والمدنية السمراء | ● يوسف عز الدين
◦ لحاث الحياة |
| ● محمود أبو الوفا
◦ دواوين شعره | ● كمال عمار
◦ أنهار الملح
◦ صياد الوهم | ● محمد أبو دومة
◦ السفر فى أنهار الظمأ |
| ● مصطفى عبد الرحمن
◦ ربيع
◦ أغنيات قلب | ● كمال نشأت
◦ كلمات مهاجرة
◦ ماذا يقول الربيع
◦ أحلى أوقات العمر | ● نصار عبد الله
◦ أحزان الأزمنة الأولى |
| ● ملك عبد العزيز
◦ أغنيات الليل
◦ أن المس قلب الاشياء
◦ بحر الصمت
◦ قال للمساء | ● محمد إبراهيم أبو سنة
◦ أجراس المساء
◦ تأملات فى المدن الحجرية | ● أحمد عبد الرحمن الشرقاوى
◦ أوراق عاشق |
| | ● محمد الغنى حسن
◦ سائر على الدرب | ● إبراهيم شاهين
◦ رثاء القمر |
| | ● محمد عبد المعطى الهمشرى
◦ ديوان الهمشرى | ● جميل محمود عبد الرحمن
◦ أزهار من من حديقة المنق |
| | | ● ماجد يوسف
◦ ست الحزن والجمال |

جاد

بمكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

تجربة

نقدية

ظواهر أسلوبية

في شعر

شوقي

أقربت الدراسات التاريخية من شعر شوقي بمنظورها الخاص عن البيئة ونشأته ومراحل حياته المختلفة . وأخذت من شعره شواهد على فروضها ونتائجها . وحاولت إقامة نوع من التوازن الحكيم بين محصلة المعارك المتطرفة التي شنها بعض النقاد على شوقي . وأفاضت في تناول موضوعاته الوطنية والدينية . دون التعرض لطبيعة شعره وخواصه الفنية بشكل منهجي منظم . وقد شرعت في التوثيق العلمي لقصائده وتحديد تواريخها . لكنها لم تبلغ من ذلك سوى قدر يسير حتى الآن مع قرب العهد وحضور المادة وسهولة التحقيق في المكتبات . كما شرعت في التعرف على بعض الخواص المتصلة بعملية الكتابة عند شوقي وإجراءاتها ومراحلها . والفروق بين المسودات الأولى والنصوص المنشورة . واختلاف هذه النصوص في الطباعات المتتالية .

صلاح فضل

بأدوات التحليل العلمي المتجددة قبل أن يغمر في تيار الزثرة الذي يغرى به هذا المنهج ويقع فيه صغار الدارسين ممن لا تتوفر لهم حصافة واقتدار الجيل الأول .

١ - ٢

بيد أن شوقي في حقيقة الأمر قد أشبع متذوقيه خلال فترة طويلة وملأهم نشوة وحاسا بشكل قلما حدث في تاريخ الشعر العربي منذ أبي الطيب المتنبي ، مما يفرض على الباحث أن يتأق له من مدخل آخر يتيح له أن يكشف عن الخواص الفنية المتعينة . وملامح الاقتدار التعبيري الماثلة فيه . ولا يسعفه في هذا الصدد مثل علم الأسلوب الذي بلغ درجة عالية من النضج في النقد العالمي . خاصة خلال النصف الثاني من هذا القرن . بإفاداته من المعطيات العلمية اليقينية لعلم اللغة الحديث . واعتماده على إنجازاته في نطاق الدلالة . ومع أنه لم يكد يولد بعد في نقدنا العربي فإن ثمة مجموعة من الدراسات التأصيلية الجادة تخفر بإصرار

وكل ما يتعلق بالنقد الخارجي للشعر مما يمكن أن يغرق في الضوء مناطق حميمة من صميم عملية الإبداع وكيفية التخلق وضغط القشرة الخارجية على لب الشعر نفسه . لكنها لم تمض في هذا الصدد غير خطوات بالغة القصر حتى الآن . واستطاع بعض ممثلي هذا المنهج التاريخي - أو كبرائهم على وجه التحديد - أن يبرزوا بشكل شيق ومقنع طبيعة الوظيفة الاجتماعية لشعر شوقي والدور الصحفي أو الإعلامي الغالب على إنتاجه . ومدى تدخل المتلقين في تكييفه وتذوقه ، لكن أدواتهم في إقامة التعادل بين البنية الاجتماعية من جانب والإبداع الشعري من جانب آخر لم تسمح لهم بإقامة تصور متكامل عن طبيعة رؤية شوقي الشعرية ومدى ما يتمثل فيها من عناصر مستقطبة من الواقع التاريخي لعصره . لا من الوجهة السياسية ولا التركيب الطبقي فحسب - بل من ناحية تعبيرها الشامل المتكامل عن الجساسة المصرية تجاه الثوابت والمتغيرات من شبكة القيم في هذه المرحلة المتوترة . ومازالت كل تلك المناحي تنتظر من يستكملها من عشاق المنهج التاريخي ، على أن يتسلح

إلى تدمير روح المبادرة وفقدان القدرة الخدسية . مما يعنى ضياع الحساسية والمرونة : لكن يظل على كل دارس للأسلوب أن يتحمل دائما « إجراء نموذجيا » مهما كانت التعديلات أو التكييفات التي يدخلها عليه خلال البحث . وعندما يصل الخدس النقدي إلى درجة كافية من النضج فإنه يمكن أن يتيح لصاحبه مفاتيح مؤشرة لبعض الملامح اللغوية ذات الأهمية الجوهرية في تحديد أسلوب نص معين . فوظيفة الوصف اللغوي لا تقوم فحسب على توضيح طبيعة هذه الملامح . ولا على وضع مجموعة من القوائم الإحصائية التي تدعم الحكم الخدسي . لأن هذا الإجراء يحمل في طياته خطر التثبيت السابق على التحليل الدقيق للملامح الأسلوبية الدالة . موصدا الباب هكذا على إمكانية تعديله وتنمية الفرض الأصلي . كما يحمل خطر الثقة المفرطة في المبادئ الأسلوبية العامة التي تم تصورها بشكل انطباعي . مما يحجب إمكانية ملاحظة الفوارق الجوهرية بين الملامح الفريدة واللامح المشتركة في لغة النص . أي الخلط بين الملامح التي يتميز بها عصر معين أو طائفة خاصة أو تعود إلى مزاج الكاتب وبين تلك التي تعد من خواص لغة نوع معين من النصوص . وربما كان الأمر كما يقول بعض الباحثين « إن الحكم والتعرف على الأسلوب أمران جوهريان » بينما يعتبر التحليل والإحصاء أمرين ثانويين » لكن ينبغي إبراز أهمية التحقق من صحة الفرض على أساس الوصف المستوعب لكل شبكة الملامح المعقدة للنص . تلك الملامح التي نحسب حدسا أنها ذات دلالة أسلوبية . وسيصبح من المحتمل حينئذ أن يتم اكتشاف ملامح أخرى لم يتوقعها الباحث بالرغم من دلالتها . كما سيتم أيضا اكتشاف خواص العلاقات المتبادلة بين مجموعة من الملامح التي لم تلاحظ من قبل . مما يشير ردود فعل جديدة أو يعدل من نظرتنا إلى النصوص . ومن هنا يصبح اختبارنا لها مفتوحا أمام إمكانية التطور المتقدم بشكل مضطرب .

١ - ٢

وتعود جملة الظواهر التي نلاحظها في شعر شوقي في هذا البحث إلى محور أساسي يدور حول طريقة توظيفه للتكرار . فعندما نتأمل طبيعة الصياغة الشعرية عموما نجد أن التكرار يمثل عنصر جوهريا حاسما فيها . وبوسعنا أن نتصور لتوضيح هذه الفكرة مفهوما تقريبا للشعر باعتباره تراكب مستويات ثلاثة ومحصلة تداخلها . المستوى الأول هو البنية الصوتية الموسيقية . وهي تشبه اللغة بالمفهوم الحديث . إذ إنها تتضمن بعدين : أحدهما البعد القاعدي كنظام وهو المتمثل في الأوزان العروضية . ويخضع بشكل مباشر لنموذج التكرار الحرفي الصارم الذي لا تقلل التنوعات الزخافية من رتبته . وتتولى القافية دعمه وتأكيد . والبعد الثاني هو مجموعة الحروف والكلمات اللغوية الفعلية التي تنفذ هذا النظام في كل بيت وقصيدة . وهو بعد أشبه بمفهوم الكلام . في المصطلح اللغوي الحديث . ويتضمن توافقات الأصوات وقيم الموسيقى الداخلية الكامنة فيها . ومع أن هذا المستوى هو الواجهة المباشرة للشعر فإنه يتصاعد ليصب في المستوى الثاني وهو الذي يتصل بالتركيب التصويري والميكانيزم الرمزي للقصيدة . وهنا تتراءى أيضا ثنائية التكرار بشكل أشد دقة ورهافة . لأن الشاعر من ناحية يخضع لتقاليد الشعر ومنطق

قنواته في فكرنا العربي الحديث . ولما كانت الدراسات الأسلوبية تراكمية في الدرجة الأولى فإن أي إسهام - مهما كان جزئيا - يساعد على إنمائها وإقامتها . بشرط أن تتضح معالم المنهج لترشيد الخطوات القادمة . وتتصافر الجهود لسد الثغرات الملحة .

١ - ٣

ومفهوم الظاهرة في علم الأسلوب يشير إلى الملمح التعبيري البارز الذي يؤدي وظيفة دلالية تفوق مجرد دوره اللغوي . وبقتضى هذا أن يكون للملمح نسبة ورود عالية في النص تجعله يتميز عن نظائره في المستوى والموقف . وأن يساعدنا رصدنا على فك شفرة النص وإدراك كيفية أدائه لدلالته . أما طريقة التقاط هذا الملمح فإن زعيم المدرسة الأسلوبية الألمانية - ليو سبتسر ١٨٨٧ - ١٩٦٠ - قد عزاه إلى قوة خدس الباحث وحرية في الالتفات إليه . ويتضح لنا هذا من قوله : « لماذا ألح على حقيقة محددة هي أنه من المستحيل أن نقدم للقارئ تعليلا منطقيا لشرح العمل الفني ؟ .. لأن الخطوة الأولى في هذا التعليل التي يتأسس عليها ما عداها لا يمكن أن تتم على الإطلاق . إذ كان ينبغي أن تكون قد تمت بالفعل . هذه الخطوة تتمثل في الوعي بأننا قد خضعنا لانطباع معين عن تفصيل خاص . وبعد ذلك يأتي الاقتناع بأن هذا التفصيل ذو علاقة جوهرية بالعمل الفني . ومعنى هذا أن الذي يجري « الملاحظة » - وهي نقطة الإنطلاق في النظرية عن طريق طرح سؤال معين - هو الذي ينبغي أن يعثر على الإجابة . وبالنسبة لي فإن « المنهج » يعني أكثر من مجرد عملية ذهنية عادية . أو أكثر من برنامج يتحكم مسبقا في مجموعة من الإجراءات . بهدف الوصول إلى نتيجة محددة بوضوح » . ومع أن هذه الخطوة الأولى التي يشير إليها « سبتسر » لا تحمل في طياتها شيئا غير علمي . إذ إنها ملاحظة رد الفعل الشخصي تجاه نص أدبي ودراسة المثيرات التي يبعثها . إلا أنه مادامت هذه الملاحظة لا تخضع للمراجعة الدقيقة والتحليل اللغوي المستفيض فإن الإجراء القائم عليها يظل جزئيا معرضا لخطر فقدان التوازن النسبي نتيجة للإسراف في الاستبطان . لكن يظل هناك شيء مؤكد وهو أنه بوسع الباحث أن يقنن ملاحظاته الخدسية عن طريق التباينات والتشاكلات . ويمزج التوصيف النصي الدقيق بدراسة ردود الفعل التي تثيرها الخواص الأسلوبية الملتقطة بطريقة علمية سليمة تنحو إلى إضاءة النص في الدرجة الأولى .

١ - ٤

وعلى هذا فإن الدراسة المتعمقة للنص . بهدف اختبار أسلوبه . تفترض التوقف بحكمة أمام الاستخدامات اللغوية الدالة فيه . مما يتطلب - كما يقول جاكوبسون - التركيز على المجموع لانتقاط الرسالة . فإذا أتبع هذا التوقف الانطباعي أمام لغة النص أن يصبح أكثر اكتمالا ونموا فإن ذلك يتأتى بتعديله طبقا للمراتب اللغوية . ولكي تصبح هذه الوقفة بينة النتائج في نهاية الأمر فمن الضروري أن تكون مراحلها الإجرائية الجدلية باللغة الواضحة . ولا يعنى هذا أن تكون الإجراءات العملية هي الغالبة في التحليل . إذ إن صلاية الإجراءات وآلية قد يؤديان

التي استخدمها شوقي ومقارنتها بالمجموعات الصوتية التي تتكرر في النماذج المحاكاة . ومعرفة الخصائص الموسيقية المميزة لكل من النصين ورصد علاقاتها .

ثانيا : تحليل بنية الجملة الشعرية في النصين ، وتحديد وجوه التوافق والتخالف في تركيبها ، وإقامة جداول تشملها وتوضح علاقاتها في المطالع والمقاطع وترتيب الكلمات ونظام النظم وتوزيع الأدوات ، بحيث نستطيع أن نشين مدى تساق النماذج مع النص المعارض ، وهل يمثل نواته الموسيقية والنحوية التي تتحكم في إيقاعه ، أم أنه مجرد مثير له لم يلبث الشاعر أن تجاوزه بحثا عن صيغه الخاصة وتكوينها لثراكيه المميزة .

ثالثا : تحليل الأثر الذي تحدثه المعارضة الشعرية في تكييف رؤية الشاعر وصيغ طريقة نظره إلى الأمور إيجابا وسلبا ، وهل أدى توافق العملية التعبيرية إلى تلاق في الموقف ، أم أن الانفاق في التعبير اثبت ضرورة من لون من التأثير في التفكير . ويوسع الباحث في هذا الصدد أن يستخلص نتائج شيقة عند مقارنة رؤية شوقي في قضايا الدين والتاريخ والحب والطبيعة والحكمة بمواقف البوصيري والبحري وأبي نواس وابن زيدون والمتنبي ، على أن يعتمد هذا التحليل على جملة النتائج المستخلصة من دراسات مجموعات الصيغ ووسائل التعبير والملاحم الأسلوبية المحددة . لا على مجرد التوافق في الموضوعات واتخاذ ذريعة للثروة في أغراض الشعر .

٢ - ٤

ومن الضروري عند دراسة معارضات شوقي بمنهج أسلوبى تحديد التواريخ الدقيقة لكل قصيدة ، إذ ينبغي أن نتوقع أن موقفه من شعراء التراث ومحاكاته لهم قد اصطليح في كل مرحلة من تطوره بصيغة خاصة . فقد كان يطاول المتنبي في بداياته ويتعالى عليه فيقول : -

ولي دُرُّ الأخلاق في المدح والهوى

وللمنبي دُرَّةٌ وحِصاة

كما كان يزعم - في فورة غرور الشباب - أنه أشعر من زهير : -

يزرى قريضي زهيرا حين أمدحه

ولا يقاس إلى جودي لدى هرم

مما يختلف مثلا عن موقفه من البهري الذي ظلت آياته تجيش في صدره وهو يتأمل آثار العرب في الأندلس . ويروى لنا شوقي هذه التجربة بقوله : « فكتت كلما وقفت بحجر . أو أطفئت بأثر . تمثلت بأبياتها (السنية) واسترحت من موائل العبر إلى آياتها . وأنشدت فبا بيني وبين نفسي : -

وعظ البهري إيوان كسرى

وشفتني القصور من عبد شمس

ثم جعلت أروض القول على هذا الروى وأعالجه على هذا الوزن . حتى نظمت هذه القافية المهلهلة . وأتممت هذه الكلمة الریضة . ولا تخدعنا النغمة المتواضعة الناضجة في هذا النص ، فأغلب الظن أن شوقي - وكان قد استحصد واكتملت أدواته التعبيرية عندئذ - لم يكن

اللغة في التصوير والرمز فيجتنح إلى تكرار النماذج التراثية ، لكنه يجهد من ناحية أخرى في إبراز طابعه الخاص وقدراته الخلاقة في تكوين تصورات ورموزه المتميزة . فإذا استقر من ذلك على أسلوب تصويري معين خضع في إبداعه التالي لتكوار نماذجه . ومن هنا تأتى الخواص التصويرية المميزة لكل شاعر وهي تترد دائما بين طرفين مسنونين : رغبة الإبداع والخلق في كل مرة ، وضرورة استثمار المنجزات الشعرية الخاصة السابقة . أما المستوى الثالث الذي يصب فيه ويسهم في خلقه المستويان السابقان فهو الدلالى ، وهو أكثر مستويات الشعر استعصاء على التكرار نظرا لثرائه وتعدد عناصره ، على أن نفهم من الدلالة هنا - كما سبق أن وضعنا في التجربة النقدية السابقة - لا مجرد المعنى اللغوى المباشر كما كان يفهم الأقدمون . بل جملة الوظائف الشعرية التي أصبحت محصلة للبناء الموسيقية والميكانيك التصويري والرمزي معا . عندئذ يمكن أن نقول إن كل قصيدة من الشعر مثل القطعة الأثرية التي وإن تشابهت في نقوشها ومادتها وألوانها مع قطعة أخرى إلا إنها تظل دائما فريدة تفرد الإنسان الفرد في هذا الوجود بالرغم من تكرار أشباهه ونظائره .

٢ - ٢

وإذا كان هذا هو دور التكرار في الشعر بصفة عامة فإن له وضعاً خاصاً في شعر شوقي نظراً لطبيعته المتميزة باعتباره شعراً قد ورث الخصائص الشفهية للشعر العربى القديم واستثمر صياغاته التقليدية وأسرف في التطريب عن طريق ظاهرة يمكن أن نطلق عليها « التدويم » . ونعنى بها تكرار النماذج الجزئية أو المركبة بشكل متتابع أو متراوح ، بغية الوصول بالصياغة إلى درجة عالية من الوجد الموسيقي والنشوة اللغوية . عندئذ تتصاعد البنية الموسيقية لتسيطر على المستوى التصويري وتصبح رمزا تتكشف حوله دلالة الشعر ويتمركز معناه . وتصبح الصياغة هي محور القوة التعبيرية ونقطة التفجير الشعرى .

٢ - ٣

وقبل أن نخشى في تتبع أنماط هذا التدويم عند شوقي ينبغي أن نشير إلى ارتباطه الجذرى بظاهرة لاقنة في شعره وهي كثرة المعارضات . وقد عالجها نقاده من منظورين مختلفين : أحدهما للبرهنة على عمق ارتباطه بالتراث الشعرى واستثماره له وشدة معاشته لشعرائه وتمثله بهم . بل وتحديه لهم وتفوقه عليهم . والثانى لتتبع ما أخذ وما ترك . ما أبدع وما سرق ، وإحصاء استطاعاته للإعجاب حيناً بلحظات التوفيق ، والتزريب حيناً آخر عند التقصير . لكن تقديري أن هذه القضية ينبغي أن تطرح بشكل مغاير تماما على ضوء مقولات علم الأسلوب الحديث . كى ننظم في دراسة موسعة يمكن أن نخشى طبقا للخطوات الإجرائية التالية : -

أولا : حصر المعارضات البينة التي تعتمد على محاكاة الوزن والقافية ، بحيث يتضح فيها تكرار الهيكل الموسيقي من الواجهة التي اعتبرناها بمثابة مفهوم اللغة ، ودراسة المجموعات الصوتية

بمجرد راقص على إيقاعات البحرى . بل أصبح مبدعا لسيمفونيته ذات الحركات والبنية الخاصة ، وإن كان قد انطلق من قصيدة الشاعر العباسي الكبير كمثير ملهم لا كنموذج محاكى .

٣-١

فإذا ما شرعنا في قراءة طرف من شعر شوقي الغنائى - لأن شعره المسرحى يستحق معالجات أسلوبية أخرى - بدهتنا جملة ملامح وملاحظات شديدة الصلة بما هو معروف بالفعل عن شوقي وشعره . فإثرنا أن نبدأ بها على ألفها . بقينا منا بأن الدراسة الأسلوبية للظواهر كثيرا ما تدعم بالدليل النصى الفكرة التى حدس بها الدارسون من قبل . ثم لا تلبث أن تكتشف الملامح التى لم تترابط لدى الدارسين من قبل وتحاول أن تجد لها التأويل النقدى الصحيح . ومن هذه الملاحظ التى تفرض نفسها على قارئ شوقي أن مطالعته تتراوح فى جملتها بين حالتين : النداء وفعل الأمر ، ولا يعزى لتعليل ذلك بالنسبة لشاعر قيل عنه إنه يتجه دائما إلى الخارج ، ويمثل الغير على أنه مركز الثقل فى تعبيره فكلما الصيغتين تتوجه إلى الآخر وتتكىء على خطابه ، لكن بوسعنا أن نضيف إلى ذلك شيئا آخر يتصل بطبيعة الصيغة الإنشادية الغالبة على الشعر العربى حتى شوقي نتيجة لسيطرة النموذج الشفاهى على صيغته . وهو النموذج الذى يختلف جذريا عن القصيدة المكتوبة التى ينتهى منها الجهر والهمس معا ، والتى تعتمد على معطيات جمالية مضادة للإنشاد ومتركة على شكل الحروف وتكويناتها المرببة وتصاعدات عملياتها التصويرية والرمزية ابتثاقا من ذلك . فإذا شئت بعض مطالع شوقي عن هذه القاعدة اضطر لتغيير الضمير المخاطب فى المطلع إلى المتكلم . ولم يحدث ذلك إلا نادرا فى مثل قصيدته :-

أنا من بدل بالكتب الصحابا

لم أجد لى وأفيا إلا الكتابا
ولعل لحظة القراءة هى أقرب اللحظات إلى طبيعة الكتابة وأبعدها عن الخطاب ، مما حمل شوقي على أن يتدثر فيها بالتأمل المنفرد ويختفى بضمير المتكلم ، وإن لم يلبث أن فرغ بعد ذلك إلى حكمه مندجا فى النموذج الإنشادى الأثير لديه . وحتى فى تلك التجارب التى تتميز بمسحتها الذاتية لا يستطيع شوقي أن يتخلص من هذا النموذج الغلاب . فى قصيدة « غاب بولونيا » التى تفرض عليه ذكريات شبابه وصباه فى باريس أن يتغنى فيها برواه وأحلامه يستهلها أيضا بالنداء :-

يا غاب بولون ولى

ذم عليك ولى عهود

فإذا غاب فى غمائل أحلامه وتمنى رجعة الزمن انتفض بخطاب آخر بعد ثلاثة أبيات :-

يا غاب بولون ولى

وجد مع الذكرى يزيد
فتتصاعد حرارة ذكرياته وتكتشف حالة الشعر فى أبياته فلا يأتى الخطاب الثالث والأخير حتى ينشق الغاب عن بذرة الحياة فيعبر بأنه جهاد :-

كم باجناد قساوة

كم هكذا أبدا جحود !

ويستغرق الشاعر فى ذكرياته عبر مجموعة متضاربة من الأفعال المضارعة المتتابعة ، تأتى فراذى فى بداية الأمر ، ثم تتوالى فى إيقاع مثنوى مكثف بعد ذلك ، فهى أولا : نظوى إليك ، نقول عندك ، نطقى هوى - ثم لا تلبث أن تصبح : نسرى ونسرح فى فضائك ، نسقى ونسقى فى الهوى ، وكأن المقطوعة الشعرية قد أصبحت رقصة تعتمد على خطوتين بعد أن كانت تمضى على خطوة واحدة . مما يجعل صيغة النداء اختلافا فى الإيقاع كأنها إيذان بحضور ثالث يجرع لحظة الخلوة الموسيقية الحميمة . ولا أريد أن أترك هذه القصيدة دون الإشارة إلى احتمال تطعيمها لرائعة الشافى : « صلوات فى هيكلك الحب » بكثير من الصيغ والعناصر التعبيرية المرتبطة بالقافية الدالية والناجمة عنها .

٣-٢

ومع أن موضوع المؤثرات ليس هو الذى يشغلنا الآن ، فإن هناك بعض الصيغ والأساليب التى تعد فتحا للشعراء . والعثور عليها بما تقتضيه من هيئات مركبة لدى آخرين يعد مؤشرا هاما للمدى حضور التراث القريب أو البعيد فى إنتاجهم . فعندما نقرأ سينية شوقي عند الأندلس - وهى الحبيبة الضائعة فى الوجدان العربى - نجد لديه هذا النداء :-

يا فؤادى لكل أمر قرار

فيه يبدو وينجلي بعد لبس
فلا نكاد نغير الأمر أهمية ، بالرغم من أن استنارة شوقي لفؤاده ليست مأثوفة من قبل . وتذكر مطلع ناجى فى أطلالة :-

يا فؤادى رحيم الله الهوى

كان صرحا من غرام فهوى
بيد أننا لا نغضى مع شوقي حتى نجده يتمثل موقف الصحو بعد حلم تاريخى قد قاتلا :-

سنة من كرى وطيف أمان

وصحا القلب من ضلال وهجس
وإذا الدار ما بها من أنيس

وإذا السقوم ما هم من محس
عندئذ لا نملك إلا أن نربط بين هذا وبين صحوه ناجى أو إفاقته التى كان يتمنى ألا يفيقها . ويتضح لنا أن نداء الفؤاد - بهذه الصيغة - ربما كانت دلالة أقوى على تزويد ناجى بنموذجه التعبيرية إذا أدى إلى لون من التوافق فى الحركة النفسية ، دون أن يسلبه بطبيعة الأمر إمكانية إثراء بنيته التصويرية بعناصر شعرية ورمزية لا نظير لها فى النص الأول الذى قام بدور المثير لبعض التكوينات القدة فى النص الثانى . ولا يمكن حينئذ تحليل الأمر فى إطار مفهوم « السرقات » القديم ، بل يصبح متعلقا بمسألة حضور بعض الصيغ اللافنة وما يترتب عليها من تنام يستدعى عناصر من نوعية خاصة تدخل فى نسيج القصيدة بفعل هذا التطعيم وتكيف قدرا من مذاقها .

٣-٣

وقد يقوم النداء بدور حاسم فى تحديد بنية القصيدة عند شوقي عندما يستهل به حركاتها ومقاطعها فى لون من التدويم المتراوح ، كما نجد فى قصيدة أنى الهول التى تسير على نسق منتظم إذ تبدأ بالنداء :-

ويظل محتفظاً بهذه النسبة حتى آخر القصيدة التي تمتد بعد ذلك نيفاً وثلاثين بيتاً . ولا نزع أن شوقي كان يقيس بدقة مسافات أو وزن تراوح حركات النداء بين أجزاء قصيدته عن وعي ؛ فقد كان لا يعبأ عادة بهندسة قصائده ، ولكن حسه الموسيقي وتطويعه الأمثل لأدواته التعبيرية يهديانه عفواً لتوظيف صيغة النداء الملحاح المتراوح لضبط الإيقاع الشامل لقصيدته بهذه الدقة ، تعينه في ذلك بعض العناصر المكرورة الأخرى التي تتمثل في هذه القصيدة على وجه التحديد في صيغة « فاعيل » ؛ إذ تتردد خمسا وعشرين مرة ، منها عدة مرات في البيت الواحد مثل نديم ونجى وسيمير . وكأنها تقوم بدور القرار فتصدر المقطع الأخير من القصيدة الذي يعتبر رداً عليها : -

نجى أبا الهول أن الأوان
ن ودان الزمان ولان القدر

٣ - ٤

وكثيرة هي النماذج التي يستخدم فيها شوقي صيغة النداء لتحديد هيكل قصائده وضبط حركاتها ومقاطعها بتدويم متراوح ، وسنكتفي منها بثلاثة أمثلة : -

(أ) قصيدة « على قبر نابليون » التي يكرر فيها النداء ثمانى مرات ، من أول قوله : -

يا عصاميا حوى المجد سوى

فضلة قد قسمت في المعوقين
ثم يتوالى : « يا صريع الموت ، يا مييد الأسد ، يا عزيز السجن ، يا ملق النصر ، يا منيل التاج ، يا خطيب الدهر ، يا كثير الصيد » وواضح من مجرد هذا السرد أن النداء مرتبط بصيغة تفرضها من جانب طبيعة الوزن لكنها تدعم بالضرورة عملية التدويم .

(ب) وقصيدة « بين الحجاب والسفور » التي تبدأ بقوله : -

صداح يا ملك الكنار ..

ثم تتراوح فيها هذه النداءات الأخرى : -

ما كنت يا صداح عندك ..

صداح حق ما أقول ..

قبل أن يعتمد الشاعر إلى إدخال تنويع جديد على المروحة بتكرار بدليل لصداح : -

يا طير لولا أن يقولوا ..

يا طير والأمثال تضرب ..

وبوسعنا أن نقول إن صيغة النداء - بما تعكسه من مواجهة - هي مركز الثقل في هذه القصيدة الخافلة بالشعر . وهو نداء بالأداة أو بدونها يبلغ في جملته تسع مرات . ولا ينبغي أن نذهل عن حقيقة أخرى وهي أنه من أسباب التوفيق الشعري في هذه القصيدة وقوع شوقي على المجاز الشعبي الذي يكتنئ عن الألف أو الرقيق بالطور ، ومخاطبته بموكب تصويري طبيعي باذخ . وربما كان تراوح الصيغة هنا مبعثاً لتراوح دلالي عميق ، فموقف شوقي لم يكن قد تحدد حينئذ من المشكلة ، مما يتركه سابحاً في ظلال من الإبهام . ويتيح الفرصة لكل من دعاة السفور والحجاب أن يجد في أبياته ما يدعم موقفه .



أبا الهول طال عليك العصر
وبلغت في الأرض أقصى العمر

ثم تتكرر بعد خمسة أبيات : -

أبا الهول ماذا وراء البقاء
إذا ما تطاول غير الضجر

وبعد خمسة أبيات أخرى : -

أبا الهول ما أنت في المعضلا
ت لقد ضلت السبل فيك الفكر
ثم لا تلبث أن تطول الفترات فتمتد أولاً إلى سبعة أبيات يعود بعدها قائلاً : -

أبا الهول ويحك لا يستقل
مع الدهر شيء ولا يحتقر
وتختص سبعة أبيات أخرى فيعود إلى التدويم بالنداء : -

أبا الهول أنت نديم الزما
ن نجى الأوان سيمير العصر
قبل أن يستغرق في دجومة تاريخية يستعرض فيها ما مر على مصر خلال مجموعة من الأبيات تكاد تعادل بالضبط الجزء الأول من القصيدة ثم يعود للنداء : -

أبا الهول لو لم تكن آية
لكان فائزك إحدى العبر

ويؤدي تكرار الصيغة وظيفته التدويمية بشكل أمثل كلما ارتبط بالمستوى الثاني من مستويات الشعر وهو المتصل بميكانيزم التصوير والرمز ، على أساس ما سبق أن ذكرناه من أن قيمة كل عنصر بنائيا تكمن على وجه التحديد في كيفية اندماجه وتضاعفه إلى ما يليه . من هنا تكتسب بعض الصيغ أهمية خاصة ويصبح تكرارها ليس مجرد توقيع موسيقي رتيب ، بل هو إمعان في تكوين التشكيل التصويري للقصيدة وإدغام لمستوياتها العديدة في هيكل مترابك . من ذلك صيغة « كان » التي تحظى عند شوقي بوضع خاص . نتيجة لموقعها التصويري الذي يظل دائما على حافة الأشياء دون أن يخلط بينها . فهي أدوات في الرؤية المتعقلة الرصينة التي لا تجمع ولا تغامر بتغيير الأسماء مثلما تفعل الاستعارة . ولا تموه دلالتها وتقتنص لها بدائل بعيدة مثلما يفعل الرمز . فهي إذن أشد أدوات التصوير تواضعا وأقربها مأخذًا وأقلها حدائة . مما يدفع الشاعر إلى البحث عن وسيلة تضمن عليها نسبة من التكثيف المكاني أو الكمي لتعويض ما بها من فراغ نوعي أو زمني . معنصرا إمكانات التطريب فيها بقدر الإمكان . فهو في قصيدته العثمانية المطولة التي تبدأ بقوله : -

بسيفك يعلو الحق والحق أغلب

وينصر دين الله أيا ن تضرب
يأتي مجموعة من الأبيات تصل إلى ستة عشر بيتا مستهله كلها على التوالي بأداة التشبيه « كان » ابتداء من قوله : -

كأننا أسود رابضات كأنهم

قطيع بأقصى السهل حيران مذئب
لكن شوق الذي كان لا يزال في هذه الفترة المبكرة بدور في فلك أبي تمام يظهر نهمه التصويري الشديد عن طريق التدويم المترابك ، فهو لا يكتفى بتكرار الأداة في أوائل الأبيات ، بل يعتمد إلى الإلحاح على مجموعتين تصويريتين : إحداهما تتصل بالخيال وتشمل أربعة أبيات هي : -

كأن سهيل الخيل ناع مبشر

تراهن فيها ضحكا وهي تحب

كأن وجوه الخيل غرا وسيمة

درارى ليل طلع فيه ثقب

كأن أنوف الخيل حرى من الوغى

محامر في الظلماء تهدا وتلهب

كأن صدور الخيل عدر على الدجى

كأن بقايا النضج فبين طحلب

والمجموعة الثانية تعتمد إلى تدويم أشد كثافة ، إذ تتكرر فيها وحدة كاملة ثلاث مرات ، ينشطر البيت بها إلى قسمين يرد الثاني على الأول هكذا : -

كأن الوغى نار . كأن جنودنا

محوس إذا ما يعموا النار قربوا

كأن الوغى نار . كأن الردى قرى

كأن وراء النار حاتم يأدب

كأن الوغى نار . كأن بني الوغى

فراش له في ملمس النار مأرب

(ج) أما النموذج الثالث فنجد في قصيدة « أنس الوجود » التي تبدأ ببناء متلو بمجموعة أسرة من صيغ الأمر في قوله : -

أيها المنحى بأسوان دارا

كالزبا تريد أن تنقصا

اخلع النعل واخفض الطرف واخشع

لا تحاول من آية الدهر غضا

قف بتلك القصور في النجم غرق

تمسكا بعضها من الذعر بعضا

ثم يأتي النداء التالي : -

يا قصورا نظرتها وهي تقضى

فسكبت الدموع والحق يقضى

تدعمه مجموعة من الأسئلة المندمجة المبدوءة بأداة الاستفهام « أين »

في : - « أين ملك .. أين فرعون .. أين إيزيس .. أين

هوروس .. » ومجموعة ببناء ثالث يحدد حركة القصيدة الأخيرة

بقوله : -

يا إمام الشعوب بالأمس واليو

م ستعطى من الشئاء فترضى

كذلك يستخدم شوقي صيغة الأمر « قم » في كثير من قصائده .

مثل : -

« قم للمعلم وفه التبجيلا .. قم للهِلال قيام محتفل به .. قم في قم

الدنيا .. قم حى هذى النيرات .. قم ناد أنقرة .. قم تأمل كيف

صادتلك المنون » وغير ذلك كثير مما لا جدوى الآن من حصره . وصيغة

« قم » هي مقابل الصيغة التراثية « قف » التي ترد بدورها عند شوقي كثيرا

في مثل : « قف ناج أهرام الجلال . قف بالممالك وانظر دولة المال ..

قف بروما وشاهد الأمر واشهد .. قف على كتر بياريس دفين . قفى يا

أخت يوشع .. » إذا اقتصرنا على شواهد الجزء الأول فحسب من

الشوقيات . وكلا الصيغتين من صميم تقاليد الشعر التي يلتزم شوقي

بأدائها . لكنها مشبعة عنده بروح التأدب السائد في البلاط والقصور .

ومن البديهي أنها لا تنجى بالضرورة إلى شخص مخاطب . بل غالبا ما

تكون نجوى داخلية لكنها لا تعرف كيف تعامل الذات في إطارها

المكون . بل لابد من تجريد شخص آخر والتوجه إليه . وقد تعثر هذه

الصيغة على تجليات أخرى في كل أفعال الأمر التي يبدأ بها الشاعر

قصائده ، مثل « سلوا قلبي غداة سلا وتابا .. ائن عنان القلب واسلم

به .. سل يلدزا ذات القصور .. تجلد للرحيل فما استطاعا ..

أقدم فليس على الإقدام ممتنع .. الخ » ولا يمكن أن نعد هذا النوع من

تكرار الصيغة في مطالع القصائد من قبيل التدويم . لأنه ينتقد شرطه

الضروري وهو الإلحاح على الصيغة في نفس المقطوعة بشكل ينتج أثره

من النشوة الموسيقية والشعرية الخالصة ، أما الالتزام في المطالع بنمط

ترافي تعبيري فهو مجرد حركة تسليم للتراث وفتح لبابه ورفع علم الشعر

العربي القديم عليه والانطلاق من مدخله .

لكن ينبغي أن نلاحظ أن أداة التشبيه في هذه المجموعة الأخيرة قد فقدت كيانها المعنوي وذابت وظيفتها التصويرية ، فالجرب لا تشبه بالنار ؛ إذ إنها في حقيقة الأمر - خاصة في العصر الحديث - ليست سوى استخدام للنار . مما يجعل التشبيه صوريا ، ويستحيل تكرار الأداة فيه إلى لون من النشوة الموسيقية التي تمهد للصورة التالية في كل بيت .

٤ - ٣

كان شوقي مهياً بطبيعته لهذا النوع من الذهول الشعري ، فما أثر عن وصف حالاته وحركة عينيه - خاصة في رواية خليل مطران - والصورة التقليدية المتأصلة له التي يبدو فيها وقد وضع يديه على خده . وهي الصورة التي اختارها عامداً لتثبت في عين قرائه ، كل هذا بعكس في الواقع شيئاً حميماً لدى شوقي هو معايشته الداخلية المستمرة لعالمه الشعري الخاص . لكن عوامل أخرى أكثر تشابكاً وتعقيداً من أن نشير إليها الآن قد صرفته عن التعنق في استبطان حالاته النفسية . فالتجهت هذه الطاقة لديه - في تقديرنا - إلى استبطان الكلمات ، فأخذ يغمغم بها ويتأق لها ويعتصر جميع إمكاناتها . وهذا فيما يبدو هو مناط عبقريته وسر قوته الأسرة على جمهوره الذي بعث التهرب ويقصد الكلمات ويتغنى بالحكمة . من هنا تصبح قدرات شوقي هي الاستجابة الذكبية لحاجة جمهوره . وتصبح محاولات خلخلته ضرباً من الوقعة بينها لا ترسب عنه سوى مرارات مشفقة وتعاطف دائم ، فما كان العقاد وطه حسين عند نقدهما لشوقي إلا ناقلين للذوق المصري على عهدهما . يحاولان معه في شياهما شيئاً من المستحيل هو التخلي عن الوله المفتون بالصياغة والتأمل فيما وراء ذلك . ويكنى أن نتذكر مثلاً أن العقاد على كثرة ما كتب من شعر لم يبلغ من إعجاب جمهوره ما بطمح إليه إلا عندما استخدم بعض صور التدويم في الصياغة في قصيدته «أسوان أسوان ..» . ونعود إلى شوقي في تدويماته التصويرية لنجده مثلاً في قصيدة «الهلل الأحمر» قد أخذ يركز بصره عليه فلا يلبث أن يستغرق في حلم يقظ مغمماً بمفتاحه الأثير «كأن» :-

أراه من بين أعلام الوغى ملكاً
وما سنواه من الأعلام شيطاناً
لخامليه جلال منه مقنيس
كأنما رفعوا للناس قرآناً
كأن ما احمر منه حول غرته
دم البريء زكى الشيب عثماً
كأن ما ابيض في أثناء حمرة
نور الشهيد الذي قد مات ظمناً
كأنه شفق تسمو العيون له
قد قلد الأفق باقوتنا ومرجاناً
كأنه من دم العشاق مختضب
بشير حيث بدا وجداً وأشجاناً
كأنه من جمال رائع وهدى
خددود يوسف لما عف ولاناً
كأنه وردة حمراء زاهية
في الخلد قد فتحت في كف رضوانا

وعندما نختبر بنية هذه المقطوعة التصويرية لنصف كيفية توظيفها نجد أنها تبدأ بمشهد عيني يتمثل علم الهلال المرفوع كأنه قرآن . وتنساق تداعيات هذا المشهد لتثير ملامح من الفتنة الكبرى يختطفها الشاعر ليصبغ بها لوحته . فالاحمرار هو دم عثمان ؛ لكنه برىء زكى طاهر . فليشف إذن عن نور الشهيد الذي يترأى في بياض العلم . ولا يكتفى الشاعر في حماسه الإنشادي بذلك . بل يعمد إلى مجال آخر وهو الطبيعة وما تغرى به من حب . فيتصور العلم مخضباً بدم العشاق . لكنه دم مسفوح رمزياً مما يجعله لا يثير الفجيرة بل مجرد الوجد والشجن . ومصدر الشجن فيه هو كبح الرغبة الطبيعية المبررة التزاماً بالعفة والطهر . عندئذ يمتزج الجمال بالهدى ويصبحان طريقاً إلى وردة متفتحة في جنة رضوان ؛ البديل الدني للإشباع الطبيعي العاجل . وتكتمل بذلك دائرة التصوير بالتقاء طرفي الطهر من عثمان ويوسف . وتستنفذ عندئذ ، كأن ، وظيفتها التصويرية الملحاحة .

٤ - ٤

وإذا كان بوسعنا أن نسقط من حسابنا بعض تدويمات شوقي التشبيعية الأخرى لأنها لا تنصاعد بنفس القدر إلى مجال التصوير . كما نرى في قصيدته المبكرة «عيد الدهر وليلة القدر» فإن فلذة من هذا التدويم المتصل تستحق على قصرها أن نشير إليها . وهي الواردة في قصيدته الثرية عن أبي الهول إذ يقول :-

كأن الرمال على جانبك
وبين يديك ذنوب البشر
كأنك فيها لواء القضاء
على الأرض أو ديدبان القدر
كأنك صاحب رمل يرى
خبايا الغيوب خلال السطر

وسر التوفيق في هذه الفلذة بالذات يعود في ظني إلى إحكام الصياغة وحمية القافية وتلاحم عناصر الصورة . أما الصياغة فسوية ناضجة منتظمة لا تنوء فيها ولا اضطراب . وقد مر بنا ما في القصيدة كلها من هندسة تركيبية محكمة . وقيمة القافية الناجحة تكمن في تحويل النهاية المحتللة للتوافق الصوتي إلى ضرورة تختمها طبيعة التداعي الدلالي . بحيث إذا ذهبت تبحث عن بديل لها - بغض النظر عن الروى - لم تعثر على أوفق من نفس الكلمة . وهذه مهارة الشاعر المقتدر في استجابته للضرورة المفروضة وتحويلها إلى أمر حتمي لا معدل عنه . أما تلاحم عناصر الصورة فهي أقرب ما تكون إلى تمثيل حالات شوقي ووعيه الحاد بالذنب وإحساسه القوي بالقضاء والقدر ورغبته المتحرقة في استطلاع الغيب واستشفاف المستقبل من ثنايا السطر .

٥ - ١

يقول شوقي في مقدمته لقصيدة «رومة» «الشعر ابن أبوين ؛ التاريخ والطبيعة» وقد اتكأ نتيجة لهذا المفهوم على عنصر التاريخ وحاول استناره في قصائده الغنائية . كما كاد أن يقتصر عليه في مسرحياته الشعرية . لكن اعتياده على الطبيعة لا يقف على نفس هذا

المستوى الشمولى . وقد يكون من الشيق أفراد دراسة خاصة لتحليل مكونات الصورة عند شوق وقياس مصادرها ومعدلات تكرار العناصر الطبيعية والتاريخية فيها . فهذا من صلب الدراسة الأسلوبية ، على أن يرتبط التحديد الكمي دائما بلون من التكييف الوظيفي ليكشف عما هو جوهري في الصباغة الشعرية . أما أن يكتفى الباحث بمجموعة من الجداول دون أن يربط بينها وبين مستويات الشعر المختلفة فإن هذا لا يفيد النقد كثيرا . كما لا يفيد ما نراه أحيانا من - شدة جفاف لغة النقد الحديث بشكل يعطل لذة المعاشة الخفية للنص والتدرج الذكي في موارثه .

ويبدو أن بساطة العناصر الطبيعية لدى شوق تعود إلى قصر نفسه الفلسفي . فتأملاته وثبات خيالية لا تقتصر الحكمة فحسب ، أما أن يعكف على نسج تصور متكامل عن الطبيعة والكون يعتمد على مصادر فلسفية عميقة فإن هذا لم يرد في حسابه ولم يهأ له . ومن ثم فإن شعره قد يخسر أعز ما فيه بالترجمة ، إذ لا يتبقى منه بعد تعديل الصباغة الفذة هيكل دلالي لافت يضمن له إعجاب القراء . فإذا ذهبنا لنختبر بعض قصائده المتصلة بالطبيعة وجدنا ظاهرة التدويم ماثلة فيها بشكل يختلف عما رأيناه من قبل ، فقصيدته « الهلال » مثلا تتخذ محورا لها فكرة دورة الزمن وتكرار الأيام . والهلال شاهد على ذلك ، بالرغم من فناء الإنسان والموجودات وتقلبها . ومطلعها نص قريب المأخذ في هذا الصدد :-

سنون تعاد ودهر يعيد

لعمرك ما في الليالي جديد

والنموذج الأسلوبى الملائم لهذا بطبيعة الأمر هو الطباق . وهو الذى يمكن الشاعر من المقابلة بين آدم والوليد . والقريب والبعيد . وبين حالتي طيبة من العمران والقفور :-

وطيبة أهله بالصعيد

وطيبة مقفلة بالصعيد

وهو الذى يجعل شاعرنا يستحضر المتنبي الذى لا يغيب كثيرا عن وجدانه في قوله :-

يقولون يا عام قد عدت لى

فبالت شعري بماذا تعود

كما يستحضر شاعر اللانين وشكواه :-

ومن صابر الدهر صبرى له

شكا في الثلاثين شكوى ليد

وليس من ههنا أن نتعرض هنا لتصور شوق لمفهوم وحدة قصائده عندما يضع خطا فاصلا ليرز الجزء الثانى منها بعنوان « منظر الشروق والغروب في عالم الماء من أعلى السفينة » بطريقة التفسيات التى تخرص عليها الكتب المدرسية المساعدة في محاولتها لزيادة تطفيل القارئ وهذه غبائه . ولكن ما يعنينا هو لجوءه في هذا القسم الثانى لإجراء التدويم المتراوح في ثلاث فقرات . أوهنا :-

وهذا المنير القريب القريب

وهذا المنير البعيد البعيد

وهذا المنير الذى لن يرى

وهذا المنير وكل شهيد

وثانيها في قوله :-

من النار لكن أطرافها

تدور بإقوتة لن تبعد

من النار لكن أنوارها

إلهية زيت للعبيد

وثالثها في قوله :-

وقد تتجلى إذا أقبلت

بنعمى الشق وبؤس السعيد

وقد تتولى إذا أدبرت

وليس بمأمونة أن تعود

٥ - ٢

وقد تدين بعض قصائد شوق للطباق كنموذج أسلوبى فريد يحقق لونا من الازدواج أو الثنائية التى تلذ للمتلوق عندما تتيح له فرصة المشاركة في أداء الدلالة واكتشاف لعبة التقابل المضطرب . مما يجعله مساهما في خلق النظام وتحديد معالمه . وهو نموذج شاع لدى شعراء الأندلس بشكل واضح خاصة عند ابن خفاجة . وابن زيدون . إذ اكتسب لديهما أبعادا متميزة تستحق التأمل . وينجح شوق في توظيفه في حالات كثيرة . منها مثلا « نهج البردة » التى يمكن أن تعد من أقوى معارضاته وأشدها رصانة . لكن درجة تكرار الطباق فيها عالية حتى ليحتوى البيت الواحد منها على طباقين في كثير من الأحيان . فالييت الأول فيه تقابل بين القاع والعلم والحل والحرم . والثاني يقوم التقابل فيه بين عيني الجؤذر - صنو الألفة والوداعة - وبين الأسد . كما يكرر الطباق الأول بين القاع والأجم . ولا يسعنا إذا تحدثنا عن مطلع هذه القصيدة إلا أن نتوقف عند الخلط الملحوظ في إقحام بيت من الحكمة بين بيتي غزل هكذا :-

جحدتها وكتمت السهم في كبدى

جرح الأحبة عندى غير ذى ألم

رزقت أسبح ما في الناس من خلق

إذا رزقت التماس العذر في الشيم

يا لائعى في هواه والهوى قدر

لو شفق الوجد لم تعزل ولم تلم

فالييت الثانى على جماله المفرد وقوته البيانية لا يكاد يمت بصلة لنظرة الحبيب ومصرع العشاق ولوم الخلى للشجى . وليس أمامنا لتفسير هذا المأخذ إلا أمرين :- فإما أن نسلم بما يروى عن شوق أحيانا من أنه كان ينظم قصائده جملة من الأبيات المفردة يدفع بها إلى كاتبه ليرتبها كما يترأى له . ومهما كان اجتاده فليس بشاعر يدرك مواضع القول وروابط القصائد مما يجعله يقع في التعسف أحيانا كما حدث في ههنا المقام . وإما أن هذا الترتيب من صنع شوق نفسه . لكن لما كان غزله صوريا بحثا وشكليا لا صلة له بعالم الحب الحقيقى أو الإنسانى فقد أتاح له فرصة الانسلاخ من السياق والتأمل في شىء خارجى ثم العودة إليه دون حرج .

وقد يعزز ذلك الفرض أن أغزل بيت في هذا المطلع - حسب تقدير بعض النقاد :-

يا ناعس الطرف لا ذقت الهوى أبدا

أسهرت مضناك في حفظ الهوى فم

ليس فيه من روح الشعر سوى هذا الطباقي المترابك بين ناعس وأسهرت ونم . أما أن يدعو حبيب لحبيبه بألا يدوق الهوى - هواه - فليس ذلك من نحرق العشاق ولطفهم للاستجابة ، وكل ما فيه إنما هو رقة الغزل الصوري وتقليده الشكلي . ولعل هذا النوع من المراس الوصفي كان أنسب الأنواع لمن يتبأ للمديح النبوي ويقن عواطفه كي تنساب بعد ذلك دافئة في التيار الديني المستثار .

٥ - ٣

وقد يعتمد التدويم لدى شوقي على تكرار الأدوات بإيقاع منتظم : سواء كانت أدوات استفهامية أم شرطية . وبوسعنا أن نورد لذلك كثيرا من النماذج . لكننا سنكتفي ببعض الأمثلة الدالة . من ذلك قوله في قصيدة «شهد الحق» :

إلام الخلف بينكم إلاما؟
وهذي الضجة الكبرى علاما؟
وفيم بكيد بعضكم لبعض
وتبدون العداوة والخصاما؟
وأين الفوز لا مصر استقرت
على حال ولا السودان داما؟
وأين ذهبتم بالحق لما
ركبتم في قضيتهم الظلاما؟

فهنا تتوالى الأدوات الاستفهامية في تدويم متواصل خمس مرات في أربعة أبيات متتالية . وتكرر الأداة الأولى أول الشطر وآخره مما يخطط للقصيدة مجرى متحركا متوثب الصياغة ، ويضمن لها درجة عالية من الغنائية . ولا يلبث الشاعر أن يضم إلى هذه الوسيلة الأسلوبية وسيلة أخرى تتمثل في التدويم بصيغة الشرط بتكرارها ست مرات على مراحل متقاربة أولا ثم متباعدة في نهاية الأمر . مما يحدد إطار التراوح بين التدويم بالاستفهام والشرط والمخالفة بينها في القصيدة . فيقوم كل منها بتعميق المجرى الدلالي الأخير لها . ومن مطالع شوقي القوية التي استطاع أن يوظف فيها الاستفهام حتى يصل إلى درجة التدويم الداهل ما يستل به قصيدة النيل في قوله : -

من أي عهد في القرى تتدفق؟
وبأي كف في المدائن تغدق؟
ومن السماء نزلت أم فجرت من
عليها الجنان جداولاً تترقق؟
وبأي عين أم بأية مزنة
أم أي طوفان تفيض وتفحق؟
وبأي نول أنت ناسج بردة

للفصفتين جديدها لا يخلق؟
ولعل القارىء يلاحظ معنا إمكانية هذه القراءة التي تدخل في اعتبارها الجانب الدلالي مضافا إلى التوقيع الموسيقي . ويدرك أنها لا تخل أساسا بينة القصيدة . بل تساعد بالأحرى على إبراز المقاطع والأجزاء الحقيقية للجملة الشعرية . وتخرج قليلا حائط النظم المتجمد الذي يحيل شكل كتابة الشعر إلى شفرة تعمل بصفة منعزلة عن شفرة التوصيل الشعرى

للقصيدة . ولا يعتبر هذا الملمح غريبا عن مركز اهتمامنا الآن . لأن تكرار القوالب العروضية المتوالى دون تبديل واضح ، ودعم هذا التكرار الحرفي بشكل الكتابة . يحيله إلى عامل قوى يؤدي إلى الرتابة المملة التي توازي تكرار القطع المتساوية في تكوينات الفسيفساء في الزخارف العربية . والتدويم الذي نتحدث عنه هو محاولة الشاعر لتوظيف التكرار للتعميق الدلالي والإمعان في التطريب الموسيقي لنقى الرتابة والجمود . كما أن حركات التجديد - سواء في التكوينات العروضية أم في شكل الكتابة - ليست سوى استجابة لحس جمالي حديث ينجح إلى كسر عامل الرتابة وإيجاد لون من الفوضى المنظمة في التشكيل لخلق إمكانيات توافقية أعمق وإشباع لذة جمالية أكثر يقظة وحدانية .

٥ - ٤

وقد يستخدم شوقي لونا آخر من التدويم يتمثل في تكرار مجموعة من الأنماط النحوية - لا بكلماتها ذاتها - وإنما بتركيبتها المميزة . مما يجعلنا نستشعر شيئا من الألفة الناجمة عن تكرار العودج النحوي وإشباع ما نتوقع من إيقاعات . كما نرى مثلا في أندلسيته الشائقة التي لا يكف الدارسون عن اقتطاع فلذات منها انتظارا لمن يخضعها في جملتها لدراسة أسلوبية متكاملة ؟ تحلل أولا علاقاتها العديدة بنونية ابن زيدون من الوجهة التعبيرية والهيكل الموسيقي الداخلي على وجه الخصوص ، ثم ترصد محاور صياغتها ومستوياتها الشعرية وكيفية توظيفها لإنتاج الدلالة الأخيرة . وبهنا منها الآن ما يتصل بتكرار الوحدات النحوية في مثل قوله : -

سقيا لعهد كأكناف الربى رفة
أنى ذهبنا وأعطاف الصبا لنا
إذ الزمان بنا غيناء زاهية
تurf أوقاتنا فيها رباحينا
الوصل صافية والعيش ناغية
والسعد حاشية والدهر ماشينا
والشمس تختال في العقيان نحسها
بلقيس ترفل في وشى البمانينا
والنيل يقبل كالدينيا إذا احتفلت
لو كان فيها وفاء للمصافينا
والسعد لو دام والنعمى لو اضطردت

والسيل لو عف والمقدار لو دبنا
والأمر اللافت في هذا النمط من التدويم هو ضرورة أن يكون متراوحا .
إذ لو توالى كله لأصبح ثقيلا وانعكس تأثيره . فأكناف الربى نجد ترجيعها في أعطاف الصبا . والبيت الثالث يكرر وزن « الفعل فاعلة » ثلاث مرات تكسر القافية حدة رتابتها وتراوح فيها . كما يراوح البيت الرابع قبل أن يصب في النمط الأخير الذي يصل في إلحاحه إلى أقصى درجة من التدويم باستخدامه لصيغة الشرط . وقد يضاف إلى النمط النحوي تكرار كلمة محددة كما نجد في قصيدته الشهيرة « قم نأج جلق » إذ يقول : -

الملك أن تعملوا ما استطعتموا عملا
وأن يسجن على الأعمال إتقان

الملك أن تخرج الأموال ناشطة

لمطلب فيه إصلاح وعمران

الملك تحت لسان حوله أدب

وتحت عقل على جنيته عرفان

الملك أن تتلاقوا في هوى وطن

تفرقت فيه أجناس وأديان

ولاشك أن الصبغة الحكيمة المباشرة لهذه القصيدة قد حرمت التدويم من أن يوظف في ميكانيزم تصويري يثرى القصيدة بعناصر شعرية فائقة . ويمكن أن يعد من هذا النوع من التدويم النحوي تكرار الشرط . وهو كثير عند شوقي مثل قوله في الحمزية : -

فإذا سخوت بلغت بالجود المدى

وفعلت مالا تفعل الأنواء

وإذا عفوت فقادرا ومقدرا

لا يستين بعفوك الجهلاء

وإذا رحمت فأنت أم أو أب

هذان في الدنيا هما الرحماء

ثم تستمر الصيغة بهذا القط حتى تبلغ أربعة عشر بيتا متتاليا . مما يبرز كثرة اتكاء شوقي على هذا اللون من التطريب وترحيب متلقيه به .

٥ - ٥

فإذا ما اتصل التكرار بوحدات صغيرة - مثل الصيغ الصرفية - فإن وروده متناثرا لا يمكن أن يعد من قبيل التدويم . لأنه لا يكاد حيثث يلحظ . وميزة التدويم الرئيسية هي التدويم المنظور . أما إذا جاءت هذه الصيغ متتابعة لاهثة فإن ذلك يحقق قدرا هاما من التدويم . كما نجد في قصيدته عن جنيف وضواحيها :

والماء من فوق الديار ونحنا

وخلاها يجرى ومن حول القرى

متصوبا متصعدا .. متمهلا

متسرعا متسللا متعثرا

فهذه الصيغ الست الأخيرة تشعر بحضورها نتيجة لتواليها المتدفق . ولو جاءت مبعثرة في عدة أبيات لما برزت أمامنا . مع أن البيت الأول يمهدها لها بنوع آخر من الإلحاح الذي كان يسميه نقادنا القدماء باستقصاء المعنى . فالماء يسرى عبر هذه الديار محيطة بها من جميع الأبعاد . وكل ما يأتي بعد ذلك في الصيغ التالية فهو تصوير لحركة هذا الماء يعم أيضا في استفادته لكل إمكانيات الحركة المنظورة . على أن هناك صيغا أخرى فريدة لها عند شوقي ارتباطات أثرية : منها صيغة «فاعلات» التي كثيرا ماتأتى في شكل تدويم متواصل . وهي بطبيعتها مؤنثة مما يكاد يقصرها على مجال محبب هو الغزل . وقد جاءت سبع مرات في قصيدة «تكرم» ابتداء من المطلع : -

بأني وروحي الناعامت الغيدا

الباسمات عن البنيم نصيدا

الرائيات بكل أحور فائرا

يلذر الخلى من القلوب عميدا

كما جاءت سبع مرات متتالية في قصيدته عن الانقلاب العثماني وسقوط السلطان عبد الحميد . وقد عيب عليه حيثث أن يجعل الغزل بأوانس قصور الخلافة مركز الثقل في القصيدة عند قوله : -

أين الأوانس في ذراها من ملائكة وحوور
المترعسات من النعيم الراويات من السرور
ونشهدا مرة أخرى في سبع صيغ في مطلع «نهج البردة» عند قوله : -

من الموائس باننا بالرى وقنا

الملاعبات بروحي السافحات دمي

الساغرات كأمثال البذور ضحي

يغرن شمس الضحى بالخلي والعصم

وهي من أعذب أبيات القصيدة وأحفلها بالشعر وإن لم تكن ذاتة الشهرة نتيجة لتجاوزها عند اختيار الأبيات المنشدة ذات الإيقاع الديني الصارم .

٥ - ٦

وقد يمثل في نهاية الأمر نقطة ارتكاز أخيرة في القصيدة تتكشف بها فاعلية الصيغ المتدفقة وتتمركز العملية الغنائية عبر لحظات التدويم الجامعة . كما نجد في قصيدة شوقي «على قبر نابليون» إذ يقول : -

قم تر الدنيا كما غادرتها

منزل الغدر وماء الخادعين

وتر الحق عزيزا في القنا

هينا في العزل المستضعفين

وتر الأمر يدا فوق يد

وتر الناس ذئابا وضئ

وتر العجز لسيف محرق

في بناء الملك أو رأى رصين

سن كانت ونظم لم يزل

وفساد فوق باع المصلحين

وينبغي أن نقاوم إغراء التسرع باستنتاج رؤية شوقي للحياة من خلال هذه الأبيات . إذ إنه لاستخلاص هذه الرؤية لابد من اعتصار شعره بمنهج مختلف . واستقطار جميع ظواهره الأسلوبية للعثور على معادله الفلسفي الصحيح ودلالاتها الكاملة . وكل ما تقدمه لنا هذه الأبيات إنما هو ما نراه لشوقي لحظة حديثه عن نابليون . وقدر كبير منه منتزع من أفواه الشعراء السابقين عليه . فنجد فيها ريح المتنبي القنوط . أو تجدها مكانا عاما يلتقي فيه كل الشعراء . فإذا ما حاولنا أن نكتشف فيها شيئا من التصعيد التصويري أو الرمزي وجدناها خالية فقيرة . مما يحيل رنينها الملحاح إلى مجرد قرع طبل لا تنضم إليه أوتار أو أنفاس أخرى تحيله إلى عمل شعري معطاء .

يبد أن هذا الملمح الأخير لا ينبغي أن يصرفنا عن استحضار بقية ما سبق أن أشارت إليه هذه الملاحظات الأسلوبية في محاولتها للاقترب من شعر شوقي من باب الرئسي . وهو في تقديرنا باب الصياغة الآسرة . والتوظيف الذكي لوسائلها على تفاوت في التوفيق عن تصعيدا إلى بقية مستويات الشعر المركبة .

تجربة

نقدية

قلب الشاعر

لأبي القاسم الشامي: محاولة قراءة

حمادى صمود

وتبين لنا في خضم هذه المحاولات أمر على جانب كبير من الخطورة ، هو أن القراءة الحادة للأدب لا يمكن أن ترجل إطلاقاً . ولا تنأى إلا من معايشة الأثر ومكاشفة دقائق بنائه والاندساس ضمن مسلكه المتعمد المتشعب الذى حوله بمشيئة ما من « نص وهم » إلى « نص ظاهرة أو نص علامة » . ولقد كان « أغاني الحياة » نصنا الذى سعيناه فيه إلى البحث عن موقع في تيارات النقد الحديث . فعلى القارئ الكريم أن يحمل اختياره هذا المحمل .

أما الملاحظة الثانية فتخصّ منهج القراءة . لقد كثر الحديث في العقدين الأخيرين عن مناهج دراسة الأدب ، وراجت في بعض الأوساط النقدية عندنا مصطلحات من قبيل المنهج الاجتماعي ، والوجهة النفسية ، والأسلوبية والبنوية أو البنائية أو الهيكلية والهيكلانية . ولئن دل هذا على شعور حادّ بضرورة إرساء الممارسات الأدبية على أسس منهجية ثابتة وأنساق متكاملة ، وعلى الرغبة في تجاوز المضايق التي زج بالنقد فيها التوسل بمحض الذوق والانطباع ، فإنه لا يسعنا إلا أن نلاحظ أن تعاملنا مع هذه المناهج لا يزال تعاملًا متقوصًا . مردّه إلى أننا نعيش إزاءها مرحلة انهيار واقتباس تحولت بموجبها هذه المناهج ، ولا سيما تلك التي تأكدت جدواها في البحوث اللسانية ، إلى « شعائر » أباحت كثيرا من التجاوزات ، ولعلّ أهم ما يميز « الشعارية » أو « الشعائرية » الإيمان المطلق في القدرة الإجرائية والكف عن التمهيص والنقد أو الجرح والتعديل . وأهم من كلّ ذلك فلقد بقي نقدنا يتعامل - إجمالاً - مع هذه المناهج على مستوى السطح باستجلاب مقرراتها النظرية ومحاولة إجرائها على علّاتها على التصوص دون التفكير في إمكانية مراجعة بعض أسسها وتطعيمها بتجارب نابغة من تراثنا .

يتأكد في مطلع هذه المحاولة إبداء بعض الملاحظات المنهجية . ننزل بها هذا العمل في الحيز الذى ارتأيناه له ليعرف القارئ مداه وحدوده .

وأولى الملاحظات التساؤل عن سبب الاهتمام بالشامى دون غيره من الشعراء في عدد مخصّص للشعر المعاصر لاسيما أنه سبق لتونسي تناول الشامى في عدد مخصّص للمناهج النقدية الحديثة .

هل في هذا التوجه إقرار برأى سائر لهجت به كثير من الأوساط النقدية العربية ومؤداه أن الشعر التونسي الحديث والمعاصر لا تقف فيه على تجربة شعرية جذيرة بأن تعدّ من جيّد الشعر وخالصة إلا الشامى . ليست هذه قناعتنا وإن كنّا واقفين من أن أبا القاسم علامة بارزة في مسار الشعر التونسي والعرفي وتجربة شعرية متميزة ، بل لا نبالغ إن قلنا إنه من شعرائنا القلائل الذين استطاعوا - لعمق التجربة وصدقها - ابتداء ما يسمّى اليوم بـ « العالم الشعري » أو « الفضاء الشعري » .

إن ما دفعنا إلى الاهتمام به مشاغل التدريس والبحث ومقتضيات القراءة . فلقد كلّفنا . من سنوات . بمواكبة مستحدثات البحث في النقد والأدب . ولفت الناشئة من طلبتنا إلى الخاض الفكري الهائل الذى تتعرّبه ثقافات مجاورة نحن بها على اتصال مستحكم . وكنا نحاول أن نجري نتائج هذه البحوث على نصوص عربية . إيماناً مناّ أنها أقوم المسالك لتحلّ النقاش النظرى وإثرائه . إذ كلّ نصّ تأكيد للنسق ودحض له . لما بالكلّ إن كانت النصوص من ثقافات متغايرة . وبناءً عن رؤى . لم يتأكد إلى اليوم - رغم تحمّس البحث - انبثاقها عن نموذج بشرى موحد .

أضف إلى ذلك أننا لاحظنا أن هذه المبادئ متى انتقلت إلينا أصبحت أشد صلابة منها في منابتها .

لقد حاولنا ، قدر الجهد ، ومنذ سنوات أن نواكب تيارات الفكر المعاصر في مجال الدراسة الأدبية واهتممتنا بشكل خاص بالإمكانيات الجديدة التي وفرتها اللسانيات للمهتمين بالعلوم الإنسانية . وقد كانت طلائع اهتماماتنا العودة إلى التراث العربي لتحسّس مسالكه مستنيرين بما ترسب في قرار النظرية الأدبية عن مخاض تواصل أكثر من نصف قرن .

عن كل هذا حصلت لدينا قناعة راسخة زادت ثقلها ثقلات المنهج الواحد رسوخا ، وهي أن الظاهرة الأدبية أوسع من أن يطوّقها منهج ومن أن تشقّها وجهة نظر ، لذلك فإننا عاجزون عن ربط هذه المحاولة بتوجه ما ، فهي أسلوبية إلى حد ، وبنوية إلى حد ، وإنشائية إلى حد ، وثرائية إلى حد ، وشخصية إلى حد .

ولا ينبغي أن لا يحمل قولنا هذا على أننا قليلو الثقة في قدرة هذه المناهج متى التزمت بصرامة فائقة - لم نلمسها بكل صراحة في المحاولات التي وقفنا عليها بالعربية - في قدرتها على إنطاق النص واستكناه مضمونه وتبين الكيفيات التي تترتب حسبها دواله على مدلولاته ، كما نود ألا نحمل قولنا على أنه «توفيقية» وبحث عن حل وسط يؤول : في نهاية الأمر ، إلى رفض النسق والاستتباع الفكر العلماني جملة .

إننا نرمي من ملاحظتنا إلى تأكيد معطى بديهي ، يجمع عليه المتعاملون مع الأدب بالفكر والنظر وينسونه في الممارسة ، هو أن الظاهرة الأدبية هي نقطة تقاطع جملة من العوامل حتى لكانها لا تستمد وجودها من ذاتها وإنما من وجود غيرها فيها ، هي نص وكاتب ونص وقارئ ، ونص وعالم ، ونص ونص ، والكاتب والقارئ والعالم والنص سياقات مؤتلفة مختلفة ومتجاذبة متنازعة تساهم كلها ، على نحو ، في دلالة الأدب وضبط مواصفاته . ومن ثمّ فالتعامل معه من توجه منهجي محدد يعمق معرفتنا بجانب مفرد من جوانبه ولا يأتي على «صيغة الجمع» فيه . ولست أدري من من كبار النقاد تمخّضت تجربته عن هذه القولة : «أن يتوسل الفكر بنسق ليس أقل قتلا له من أن لا يتوسل بنسق ، والغاية أن يقر العزم على الجمع بينهما» .

والملاحظة الثالثة نهم التساؤل عن الغاية التي تسعى هذه القراءة إلى بلوغها أو إن شئت فهو التساؤل عن جدواها كعيار للقيمة الأدبية والجمالية .

الجواب عن السؤال ليس ميسورا ولا أظننا نستطيع الانتهاء إلى رأي قاطع من قراءة أهمّ النصوص النظرية المؤسسة لهذه المناهج والأعمال التطبيقية المنجزة .

فأغلب الأعمال التطبيقية تنطلق من نصوص فضّت بشأنها مسألة القيمة وتكرّست تاريخيا كمعالم أدبية شائعة .

وليس في المتوفر لدينا من النصوص ، في حدود اطلاعتنا ، نصوص كثيرة كشف التوسل بمناهج القراءة المستحدثة فيها عن قيم أدبية وجمالية لم يهتد إليها النقاد من قبل .

أضف إلى ذلك أن صلة هذه المناهج بالنقد الأدبي صلة لا تخلو من الغموض والتذبذب . فالأسلوبية مثلا ، كانت حريصة ، من مطلع نشأتها . على التفريق بين اهتماماتها واهتمام النقد الأدبي ، وكلنا يعلم الجهد الذي بذله «شارل بالي» للإقناع بأن غائيتها القصوى ليست القيمة الأدبية الماثلة في النصوص الإنشائية وإنما هي «القيمة التعبيرية» الكامنة في المستوى اللغوي الشائع بين الناس . إلا أن الأسلوبية أفرزت ، في وقت لاحق أعمالا جلييلة لا مناص من اعتبارها أعمالا نقدية في المعنى العميق للكلمة . نذكر منها دراسات الأسلوب الفرنسي «بيار فيرو» المتعلقة بديوان «بودلير» «أزهار الشر» .

ولئن كان «بارط» يقدم مفهوم «القراءة» على مفهوم «النقد» وبالاستتباع وظيفية القارئ على وظيفة الناقد ، ويستشرف في تحليل عملية القراءة أفقا مدهشة ، ويستهدى في البحث مسالك لم تخطر لغيره على بال ، فإنه في «النقد والحقيقة» مثلا يعتبر البنيوية توليدية كانت أو غرضية أو لسانية - البديل الإيجابي لما سماه «النقد الجامعي» .

كذلك نرى أهل الرأي يتزلون الحديث عن هذه المناهج في ندوات موضوعها «النقد الأدبي» ولندكر على سبيل المثال الندوة التي عقدت من سنوات بـ «سيريزي لاسال» وتمخّضت أعمالها عن مؤلف مشهور عنوانه «مسالك النقد الزاهنة» .

فأنت ترى من هذه الأمثلة ومن غيرها عسر البت في أمر هذه التوجهات وضرورة الاحتراز وقت تصنيفها ضمن مراتب العلوم . فمن الزلل في الرأي التوسل بها عيارا للقيمة بالمعنى الذي حدّدته الممارسات النقدية الأصلية من جهة كونها نشاطا معياريا يفضي إلى حكم تنقرر بموجبه منزلة النص من بقية النصوص المدرجة ضمن النوع .

ولعل للعسر أسبابا من طبيعة حركة التحديث القائمة اليوم . فإعادة النظر في المناهج والسبل عمل لا ينفك عن إعادة النظر في العلم ذاته . فطرح مشكلة المنهج لا يجدي ما لم تطرح ملتزمة بها مشكلة النقد ذاته وبالاستتباع مسألة القيمة . والتغير الحاصل في طرق تناول . هو بالضرورة تغيير في تقدير العملية النقدية ذاتها . بل إن الحدود التي كانت قائمة بين وظيفتي الكتابة والنقد . بدأت في التراجع والانحسار . والقارئ والكاتب في اعتبارهم اليوم نصان متداخلان . فالكلام إبداع والكلام على الكلام إبداع والوظيفة الإنشائية والوظيفة الماوراء لغوية دوائر متصابقة ومرايا متقابلة متعاكسة مما لا يحصى من الخيالات والصّور .

فقراءة هذه القصيدة من شعر الشابي قد لا تعني من وجهة النقد الكلاسيكي الشهادة لها بقيمة فنية متميزة ولكنها قد تعني - من جهة الطرح المعاصر لقضايا الأدب والنقد - أنها ركن من أركان عالم الشابي الشعري وراسم من الرواسم البارزة التي تهدينا إلى إدراك بنية الأثر الذي وردت فيه

النص

قلب الشاعر

كل ما هب . وما دب . وما

نام . أو حمام على هذا الوجود

تربط بينه وبين متلقيه وشائج وأواصر يحدث عنها ما يسميه (déclie) أى الوضبة التى تسلمنا إلى نظامه الباطن .

ويبين النقاد على اختلاف مذاهبهم . فى هذا الشأن . إجماع على نقطتين أساسيتين أولاها القول بتعدد المنافذ إلى بنية النص وذلك راجع بالأساس إلى طبيعة المادة المقدودة منها .

فالنص لغة والقارئ - الناقد يستجوب كتلة من العلامات تتجلى فى معارض مختلفة . فهى أصوات وإيقاعات وصوائم وكلمات وجمل وفقرات . ولا شك أن هذه العناصر تساهم فى تحت معالم البنية الأم . وأهم من ذلك فإنها تحمل قسما تلك البنية . ومن ثم يمكن لأى مظهر من المظاهر المذكورة أن يعتبر . نظريا فجوة تتسلل منها إلى بنيته ونظامه .

ولما كانت اللغة فى جوهرها علامات راتبة على معانٍ وكان الخلق الشعرى « حيرة طويلة بين الصوت والمعنى » . على حد تعبير فالبرى . وكانت غائية كل تحليل الكشف عن علاقة المبانى بالمعانى . جاز التهدي إلى خبايا النص من جهة معانيه والطرق المنتهجة فى إجراء اللغة على غير ما يوجه وجه الكلام وأصل الوضع فتصبح قدرة الصورة . مثلا . على التبليغ لا تقل عن قيمة أى مظهر من المظاهر الأخرى . والمهم . وهو مضمون النقطة الثانية . أن يكون المنفذ مؤديا والظاهرة المختارة ذات قيمة وفعالية بحيث تقدر على استقطاب عناصر النظام .

ففى هذا النص عدة مظاهر شكلية ومعنوية لافتة يمكن اعتبارها . مبدئيا . مسالك مؤدية إلى هيكله العام إلا أن الكثير منها . وإن كان لبنة هامة من لبنات البناء . يتبين بعد الفحص محدود القدرة الإجرائية بحيث لا يمكن من احتضان النص وتطويق أهم العناصر المكونة له . ذلك أن النص - كل نص - بنى داخل بنى وكل بنية تسلمك إلى بنية أكبر منها . وبينها الأم - وإن كانت تتأسس على المجموعات البنيوية الصغرى - ليست محصلتها .

فغلبة صبغة « الجمع » على القصيدة مثلا . أمر خطير وهو . متى قابلناه بالأنما المتكلم المفرد . عميق الدلالة على نفسية الشائى وعلامة . من جملة علامات . على رأيه فى الفن وتفرد الشاعر وعزلته . ومن ثم على كثير من مواقف الرفض والثورة التى يطفح بها ديوانه . لكننا لا نرى كيف يمكننا - باعتماد تواتر الجمع مدخلا - أن نفسر التباين الواضح بين المقطوعتين من جهة تصاريف الكلام ومستويات اللغة . فى حين ورد القسم الأول خاليا من الجاز أو بكاد . جاء القسم الثانى مغرقا فيه مثقلا به إلى حد الإرهاق .

واطراد « المقابلة » نهجا فى الأداء . هو أيضا أمر ذو بال يحتل من عالم الشائى الشعرى حَجَرَ الزاوية . إذ تصب كل المقابلات عنده فى مقابلة أساسية عنها تولدت رؤيته الشعرية . وجلّ مضامينه وأشكاله وهى مقابلة التور / الظلام .

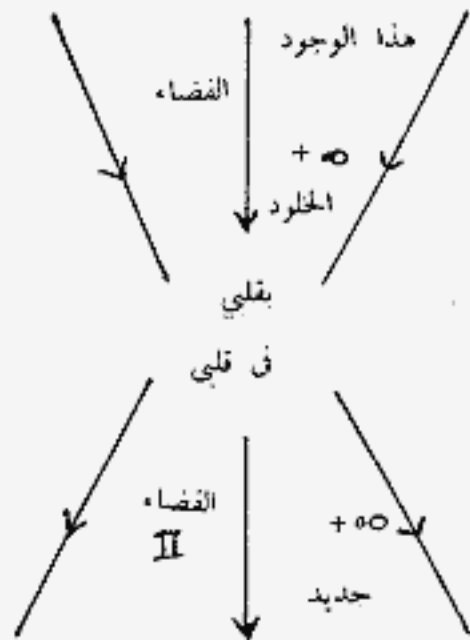
إلا أن الناظر فى النص ينتهى إلى أن المقابلة جاءت على هيئة نَحْتاج لتفسيرها إلى بنية أخرى أشمل . فالمقابلة فى المقطوعة الأولى جاءت على غير نظام بينما انتظمت فى المقطوعة الثانية وتبلورت فلم ؟ ..

من طـجـور . وزهور . وشذى
وينابيع . وأغصان نهد
وبحار . وكـهـوف . وذرى
وبـراكـين . ووديان . وبـيد
وضـياء . وظلال . ودجى
وفصول . وغـيوم . ورعود
ونـلـوج . وضباب عابر
وأعاصير . وأسطار نجود
ونـمـالـيم . ودين . ورؤى
وأحاسيس . وصوت ونشيد
كلها نجما بقلبي حرة
غزة البحر كأطفال الخلود
ها هنا . فى قلبى الرحب . العميق
بـرقص الموت وأطبـاف الوجود
ها هنا . تعصف أهوال الدجى
ها هنا . تخفق أحلام الورود
ها هنا . تنفث أصدا الفنا
ها هنا . تعرف ألحان الخلود
ها هنا . تمشى الأماني . والهوى
والأسى . فى مركب فخم النشيد
ها هنا . الفجر الذى لا ينهى
ها هنا السيل الذى ليس يبد
ها هنا . ألف عظم . نائر
عـالـد الثـورة . مجهول الحدود
ها هنا . فى كل آن تمحى
صور الدنيا . وتبدو من جديد

إن تجاوزنا النقاش النظرى الدائر حول مداخل شرح النص وسلمنا . عن اقتناع أو عن اصطلاح . بأنه كل مكثف بذاته لا يحتاج متدبره إلى موجودات من خارجه . فإنه لا مناص - ونحن من النص ننتقل . وإليه ننهى فى ضرب من الدور والتسلل . تضى بموجبه بعض عناصر النظام المائل بعضها الآخر - من الإقرار بأهمية البحث عن المنفذ إلى النص وصعوبة ذلك البحث لأننا مع التسليم بأن النص الأدبى تشكل علامى وجمهرة من العلاقات والآليات تنتظمها بنية أم يحذر التأكيد . كما قال جينات . بأن تلك البنية أو البنى ليست مطروحة على أديم النص « يعرفها العربى والعجمى » . وإنما هى أنساق من العلاقات خفية تدرك قبل أن تلاحظ . بينها التحليل حالما يستخرجها أولا بأول . وقد يخلقها أحيانا من حيث يظن أنه يكتشفها .

ومن ثم تطلب الاهتداء إلى أسس هذه البنية جهدا خاصا تنكشف به العلاقات القائمة بين أنظمة العلامات وأنظمة المعانى بغض النظر عن القضايا الجزئية أو الفرعية . والتركيز على أوجه التماثل بين الوحدات الكبرى .

ولم يتحرج كبار النقاد . تأكيداً لدقة المسالك إلى بنية النص . من تشبيه مكاشفة النص بالمكاشفة الصوفية فقالوا بضرورة الموائمة وطول المعاشرة وخلص النفس ليتبس الجوهر بالجوهر وتنقدح فى الخاطر طلائع السيل . ولقد أكد ليوسيتز - مثلا فى أكثر من سياق . أن كل وسائل البحث التى بحوزتنا ليس باستطاعتها التغلغل فى أعماق النص ما لم



فالنص فضاء ان يشد أحدهما قلب الشاعر إلى الآخر شدًا . أو هو فضاء يغور في هذا القلب فيصهره فيولد من جديد تشكلا فذا مقدوداً من عمق التجربة وشفافية الرؤية فتنبجلى العنمة وتبدأ جليلة العناصر وينكبح جامحها إذانا بتحول الأشياء إلى مراسم فنية يبتئها الشاعر بالكلمة والصورة معتمدين من عصارة روحه وخالص مكابדתه .

الفضاء الأول

عدّة مظاهر شكلية ومعنوية تشد الانتباه في هذا القسم الأول . لعل أبرزها ثلاثة : قيام المقطوعة نحوياً على جملة واحدة فصل بين عنصريها الأساسيين المبتدأ (كل ما هب) والخبر (نحيا أو كلها نحيا) باعتراض استغرق خمسة أبيات (٢ - ٦) واطراد الاسم في صيغة الجمع . فمن سبعة وعشرين اسماً احتواها الاعتراض الواقع في حيز « من » جاء عشرون منها في صيغة الجمع (٢٧/٢٠) . والاسمية طاغية على ما بين طرفي المقطع طغياناً مطلقاً لا تستثنى منه إلا جملتين فعليتين تنزلتا من الاسم مثزلة العنصر المتمم (تميد . البيت ٢ ، تجود . البيت ٥) ووقوع هذه الاسمية بين أفعال (البيت ١ والبيت ٧)

أما المظهر الثالث فوقوع كل المقطع بين قافيتين - طرفين هما (الوجود - الخلود) فنفهم أن توثق الشاعر أو الخط المعنوي للقصيدة معاكس لمخطط بنائها الشكلى ، فترتيب الأبيات من أعلى إلى أسفل يينا ترتيب الأفق الشعري الذى يريد الشايق أن يتسّمه تصاعدي .



فالعالب على هذا الفضاء جدلية الوحدة والتعدد من جهة والفعل وانتفاؤه من جهة أخرى .

وطلائع «التعدد» الافتتاح بأداة استغراق مضافة إلى جمل

إن محرق النص ومحلله الهندسى لفظة «القلب» ، فهي نقطة الجذب والنبد والمركز الذى يستقطب أجزاءه ويشع عليها .

وأهميتها ليست رهينة بروزها فى العنوان . وإن كانت العناوين التى يضعها الشعراء لقصائدهم شديدة الصلة ببقية النص . وعلى درجة عالية من الاكتناز الدلالى بحيث يكون النص انتشاراً لها وتفجراً لجملتها المعنوى الكثيف .

ولا تتأتى من مقام القلب فى الأدب خلقاً وتنظيراً ولا حتى من كونه غرضاً من أغراض الشعر الكبرى . نعم إن الاهتمام بمواضيع الأدب من توجه غرضى آتى أو تاريخى أمر لا شك فى أهميته . إلا أننا لسنا واثقين من جدواه طريقاً إلى خصائص بناء النص وكيفية رسم الشاعر ملامح الغرض .

إن أهمية اللفظة راجعة ، من وجهة نظرنا ، إلى احتلالها مراكز بل مراحل حساسة من نسج القصيدة العام ، فقد وردت عدا العنوان ، مرتين : فى آخر المقطوعة الأولى (البيت ٧) ومطلع المقطوعة الثانية (البيت ٨) وهى فى الموضعين تشغل نفس الحيز تقريباً (بعد خمسة مقاطع من مطلع الصدر فى البيت السابع وبعد أربعة منه فى الثامن) .

واحتلال اللفظة هذه المراتب يدعوا لملاحظات :

فهو فى الحالات الثلاث جاء فى تركيب إضافى :

قلب الشاعر

قلبى

قلبى

إن التعميم الذى يوحى به العنوان والذى قد يفهم منه أن الشاعر يتناول القلب على أنه غرض شعري عام قد وقع تجاوزه بسرعة وتحول المضاف إليه المعروف إلى ضمير متصل يوحّد «الأنا» والمتكلم . فأبسط التحولات الطارئة على العنوان تناولا انطباق «الأنا» «والهو» أى المتحدث والمتحدث عنه . ومعناه أن القصيدة ستنتقل فى مسار استبطانى يتداخل فيه الكشف والاستكشاف وتعفو الحواجز بين الخبر والاستخبار ، حتى لكان تحديد الشاعر لعناصر تجربته بعض تلك التجربة ، وأدوات الشعر مواضيعه .

واللفظ ورد فى الحالتين طرفاً لمقطوعة ، فكان نهاية فى الأولى وبداية فى الثانية ومن ثم يمكن اعتباره نقطة تماس أو تناظر مقطوعتين متكافئتين لا نتصور أن يحدث بينهما أى تطور أو تحول لا يكون لهذا الموقع دخل فيه .

وهذه فى نظرنا ، أهم ظاهرة فى بنية النص وأوسعها مجالاً ويمكن تخطيطها على هذا النحو :

ذئبي
ظلال
ضياء
وبالتصمين والتلازم في العجز

فصول [شتاء (غيوم)]

غيوم ← رعود

هذا الترابط لم يتولد عنه ترابط أشمل يدمج الشطرين في وحدة متناسقة. وكذا الشأن في البيت الخامس فطالعه برد وصقيع يوحيان بالتجمد والموت ولكن الشاعر يقطع التسق بإدخال المطر منعوتا بفعل مشيع بمعاني الدفء والحرارة والسخاء (نجدود).

ولعدم الانتظام في هذا القسم الأول مظاهر أخرى نحوية ومعنوية. فنحن لا نقف مثلاً. إن تجاوزنا موجبات الوزن والقافية، على سبب تفسيره بالاختصار في النعت على ثلاثة أسماء بينما ورد أغلبها عراء عنه. ثم لماذا جاء النعت جملة فعلية مرتين (٢. ٥) واسم فاعل مرة (٥).

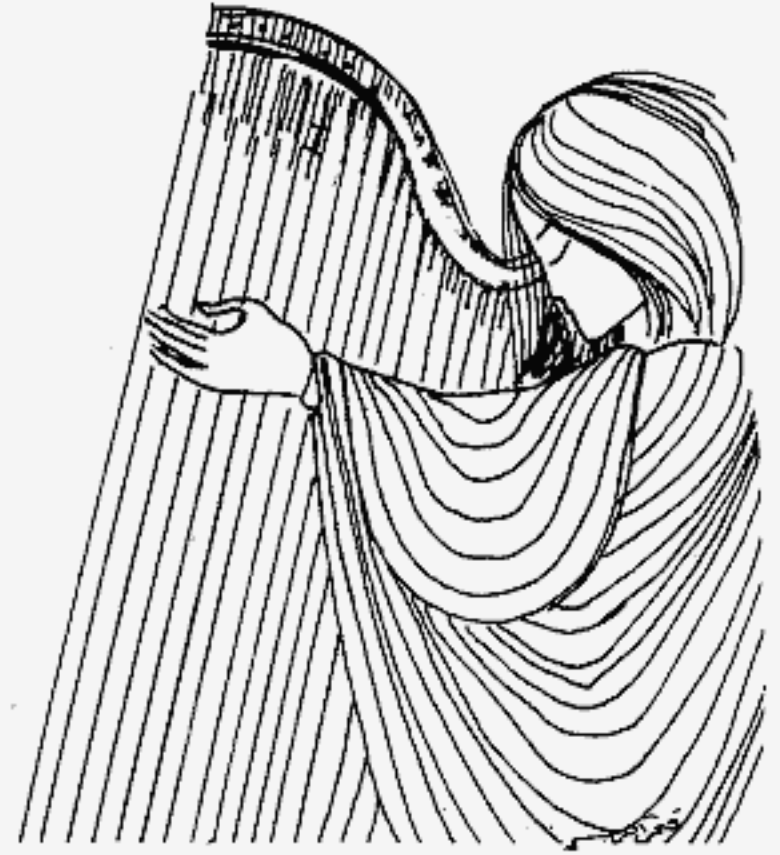
كما أن المقابلة التي تبدو لأول وهلة أسلوباً مطرداً تترتب حسب عناصر الحقل الدلالي الشائع الذي يستمد منه مادة شعره قليلة ومبينة، أحياناً على نهج خاص يخل بمبدئها العام وإن كان بعضها يكشف عن جوانب هامة من رؤية الشاعر.

فمقابلة الصمت بالشد (البيت ٦) مقابلة غير متعادلة الأطراف إلا أن هذا الاختلال مؤشر يهدينا إلى قناعات الشاعر ونصواته، فالصمت، عنده، لا يقابله الكلام وإنما الشد وهو جنس من اللفظ يقوم على التوقيع. فالشاعر إما أن يصمت أو أن يشد فكلامه الغناء ولا تخفى دلالة هذا الأمر عند شاعر توج تجربته بعنوان «أغاني الحياة». إلا أن القيمة التعبيرية في هذه المقابلة التي لم يخرجها الشاعر على السمت المتبع لا تتوفر في غيرها.

فبإمكاننا الحديث عن مقابلة بين الوديان والبيد (بيت ٣) لكن بشرط أن ننسب إلى أنها لا تستقيم ألا بتعمق طرفها الأول وتوليد العلاقات الكامنة فيه. فلئن كان الأصل اللغوي للبيد يحمل في ظاهر لفظه معنى الموت والفناء والقحط والجفاف فإن بين «الوديان» والحياة والتماء حواجز وعلاقات: علاقة إرداف بين الظرف والمظروف (الوادي كناية عن الماء وإبقاء به) وعلاقة استنباع بين الماء والخصب تقوم من بعدهما علاقة مشابهة يتحول بموجبها الخصب رمزا للحياة والتماء والعطاء..

وتجد في هذا الفضاء أيضاً مثلثات لكنها هي أيضاً لا تجرى على نمط واحد. فأنت واجد في صدر البيت الرابع تطوراً تقوم فيه بين الطرفين المتقابلين مرحلة وسطى تخلق في البيت حركية متناقلة تخفف من حدة التقابل:

الضياء
الظلال
الذئبي



موصولة. الاسم فيها مشترك. والوقوف في نهاية البيت على لفظ «الوجود» مطلقاً معزاً باسم الإشارة. ولما يقوى نزعة التعميم والاستغراق ورود صلة الموصول أزواجاً متناغمة متجانسة مخرجة مخرج «الاتباع» ليس الغرض منها ما تعنيه في ذاتها وإنما في ما توحى به من شمول وإحاطة (هب. دب/ نام. حام).

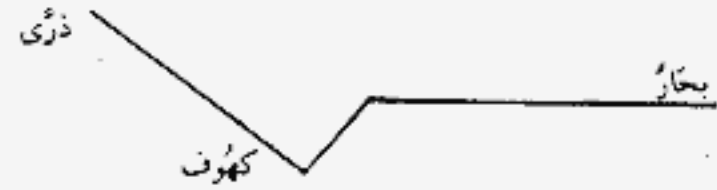
كل هذا جعل البيت مثقلاً ترهقه الكثرة ويرهقه انفعال الشاعر وعصبيته (واندفاعه الخطائي) البادية على أديم اللغة (الجزم والتقريب). تفجر بعض الحروف. تصاد في ترتيب الحركات... فانصرم طوقه وتولد الاعتراض - تعلّيدا وجمعا - ينشر بعض جميل البيت ويُسْطَلْه. وإذا بنا نستشرف نخوم العالم الذي يستمد منه الشاعر مادة فنه ويفني فيه ويفنيه هذما وبناء. فالطبيعة بعناصرها ومختلف تجلياتها هي النسغ الذي تغذى منه أحاسيسه والعجينة التي يرسم بها وعليها ملامح العالم المحتمل تجاوزاً للعالم الراهن.

وفي حديثه عن الطبيعة تبدو أيضاً نزعة التقصى والإحاطة فهي: طيور وزهور ونباتات وأغصان وبحار وذرى ووديان وضياء وفصول ونشيد. وهي: كهوف وبراكين وبيد وظلال وذئبي وغيوم ورعود وهي أيضاً: ثلوج وضباب وأعاصير وأمطار وصمت.

والشاعر يورد هذه العناصر على غير نظام. فلئن كانت مكونات المشهد في البيت الثاني تقوم على شيء من التناسق والتكامل (نباتات. أغصان. زهور. شذى. طيور) فإنها في بقية الأبيات مضطربة متداخلة. فلا رابط بين عناصر البيت الثالث إلا إطار الطبيعة العام وتضمنها معنى الهول والعظمة المؤكد بصراع عنصري الماء والنار أساساً.

وفي صدر البيت الرابع يبدأ الصخب ويحجم الهدوء وتترلق القصيدة شيئاً فشيئاً إلى عالم الظلام والفتامة بمعنى أن البنية الداخلية تطورت ولكن سرعان ما يخرج البيت عن هذا المنطق فتأتي حركة العجز تدعم الفتامة. إلا أنها تقطع الصمت والسكينة بصفة مدهشة إذ احتل الجمع «رعود» قافية البيت. فالترابط الحاصل بين أنصاف الأبيات على حدة وهو ترابط بالتصاعد (أو بالتدنى) في الصدر:

ولكنك لا تدري وجه التالوث الواقع في صدر البيت الثالث :



فليس بين الطرفين مقابلة وبين الطرف الثاني والثالث مقابلة ولكنها من جنس المقابلات التي أشرنا إليها .

على هذا الخط يتأكد أن الغاية التي يترسمها الشاعر من الأبيات الستة الأولى هي الكثرة والتعدد . وإذ كانت هذه الغاية مستحكمة طغت الاسمى والعطف بالواو وانعدم الفعل والحركة . فالعالم المشار إليه هو العالم الخارجى الفيزيالى أو هو الطبيعة المكانية المجردة عن كل فعالية : قبل أن تتلبس لبوس الشعر وتسكنها حركاته المتوترة المشحونة . فلكان العالم . ما لم يلتحم بقلب الشاعر ، عالم بدائى ساذج لم يتشكّل . يثبت الشاعر أسماءه على مسمياته ولكنه لا يدرك ما بينها من علاقات ووشائج فتأتى متجاوزة متتابعة .

لكن ماذا يحدث عند ما يَصْبُ الكَل في الأنا ويذوب فيه وتحول الطبيعة من موجود موضوعى إلى غرض شعري ؟

بطالعنا في البيت السابع الفعل ، وهو فعل صريح مباشر متسع الدلالة يعلن بصفة قاطعة (إلى درجة الفصاحة) عن التحول من الجمود إلى الحركة ومن «المشهدية» إلى الانفعال

والحياة في هذا المقام هي حياة الفن والشعر : يستقطب فيها قلب الفنان العالم بكل عناصره وجميع تجلياته فيمت فيها من روحه حياة جديدة . ويتأكد هذا الاعتبار بظاهرة نحوية واضحة وهي حاجة الشاعر إلى تعليق الفعل بالحال . وأولى الأحوال الحرية !

والحرية المقصودة . كما ستبين . حرية بمعنى خاص . هي ركن من أركان عالمه الشعري ومظهر من «أشواقه الثابتة» وتوقه العارم إلى المطلق ، هي حرية ينشئها الشاعر إنشاء وقت يتخلص من مرهقات القيود ويكسر الأططواق المضروبة عليه .

هي حرية الفن في إعادة بناء العالم وصياغته على نهج الشاعر المتفرد المتسامى الذى لا يؤمن بالخلق الأول ولا يقبل بالنواميس إلا أن يذيبها فتخرج جديدة متجددة لا يأتي عليها البلى ولا يأكل منها الدهر فقلب الشاعر خلق متجدد للأشياء وخلود (غصة السحر)

فالفن يخرج بالكون عن الفناء والموت إلى عالم سرمدي لا تحويه الأبعاد ولا تحيط به . (يدل على ذلك أن الشاعر يقي يعدد مظاهر الوجود لستة أبيات ثم ظهر الخلود فجأة في نفس البيت الذى لا مس فيه قلب الشاعر أى عندما انتقل من وجود موضوعى إلى وجود ذاتي) .

الفضاء الثاني :

في البيت السابع ثلاث والدات (matrices) في أكتافها تتحدد ملامح الفضاء الثاني : الفعل (تحيا) ، والحرية (الحال : حرة) ، والتشبيه (كأطفال الخلود)

واللغة . في هذه المقطوعة . تنزل بكل ثقلها على هذه النقطة الحساسة (القلب) التي في مقدورها أن تشق العالم في اتجاهين : اتجاه أفقي (رَحْب) يتناسب واتساعه الذى تحدث عنه في المقطوعة السابقة وتعددده . واتجاه عمودى ينم عن عمق التجربة وبعد الرؤية التي تستكشف العالم وتبينه على غير مثال . تنزل اللغة بكل ثقلها في شكل لازمة تنصدر كل أبيات المقطوعة في شئ من الرتبة لا يحيد عنها . إذ لا يحسن بالعالم ولا يحتويه إلا قلب الشاعر يفنيه ويخلقه . تصب الحياة في أعماقه وعنه تصدر معدولة عن أصلها منحوتة من تصور الفنان لها فتتسق عناصرها أزواجا متقابلة منتظمة في حين جاءت في المقطوعة الأولى على غير نظام محدد . وعلى هذا النحو تحولت العناصر من الفوضى إلى النظام واخترق نظر الشاعر سطحها ليستكشف ما يقوم بينها من علاقات تركزت عنده . لأسباب ليس هنا مجال شرحها . في بنية ثنائية :

الموت	≠ الوجود	(البيت ٨)
أهوال الدجى	≠ أحلام الورد	(البيت ٩)
أصداء الفنا	≠ ألحان الخلود	(البيت ١٠)
الفجر	≠ الليل	(البيت ١٢)
تمحى	≠ تَبْدُو	(البيت ١٤)

واطراد المقابلة في هذا القسم الثاني يفتح أعيننا على ظاهرة هامة جدا في الشعر تمثل في ضرورة الانتباه إلى التحول الذى يطرأ على دلالات اللغة ووجوه تصريفها عندما تجري إجراء فنيا وتعلق بها مقاصد زائدة على ما تؤديه في أصل الوضع . فبين بنية المعنى في الفضاء الثاني (المقابلة أساسا) «والحرية» مفارقة بل تعارض متى اعتبرنا الأمور من جهة المواضعة . إلا أننا نتخطى هذا التعارض وقت نربط الحرية بتصورات الشاعر وقناعاته : فيصبح انتظام العناصر . في بنية ثنائية هي أس رؤيته للعالم . حرية لا تعدلها حرية : لأن الشاعر مارس حقّه في امتلاك العالم وإعادة تكوينه .

ولقد وجدنا أصداء البنية التقابلية في القسم الأول لأن المتكلم هو الشاعر . ومن الصعب أن يتجرد مطلقا من صفة الشعر وهو يتحدث عن العالم خارج ذاته . فمهما حاول الإنسان حبس أهوائه نَجَمَتْ .

وبإنما اتضحت المقابلة واشتدت وقت انزلت القصيدة شيئا فشيئا من الخارج إلى الداخل ، من ضمير الجمع إلى ضمير المتكلم المتصل . أى عندما بدأ الشاعر يحفر في قلبه ويستكشف خباياه . ولهذا ذكرنا في محل سابق الاستبطان .

ولعل من أهم التطورات الطارئة على المقطع الأول وقت أشع به «الغيب» بروز الفعل بشكل لاقت .

والفعل والحركة في الفضاء الثاني انتشار للفعل «تحيا» الذى قفل به المقطوعة السابقة فهو أوسعها دلالة وأغرقها في التعميم بحيث تندرج كلها في حيزه :

الحقائق والاتفاق وعالم الرؤى .

وليس المجاز المظهر الوحيد الذي رشح عن الحال والتشبيه فكل العبارات المعبرة عن الزمن المطلق صادرة لا شك عنها أولها بها علاقة :

لا ينتهى
ليس يبدأ
خالده للثورة
مجهول الحدود

البيت ١٢

البيت ١٣

برقص
تعصف
تحقق
تهتف
تعرف
تمشى
تمحى
تبدو

تعبا

وكل الأفعال ماعدا واحدا ثلاثية . وهي لازمة كلها لا تتجاوز قاعله . فالعناصر في اختيار وتأكل يرتد بعضها على بعض كغنيان المرحل تترقب لحظة الطلق والدق حين تسوى بنى لغوية يأخذ بعضها برقاب بعض . ولزوم الفعل من رحابة قلب الشاعر وعمقه بحيث يشمل الدنيا ويملؤها حتى لا وجود فيها لسواه فيتكفى الفعل على قاعله إذ لا إمكانية ليقع على غيره .

والناظر في المقابلات والأفعال المتصلة بها يلاحظ أنها أزواج متعايشة في « قلب الشاعر » لا متصارعة يدل على ذلك الاكتفاء أحيانا . بفعل واحد قاعله نقبضان (بيت ٨ . ١١) . وبروز الصيغة الاسمية وترصيع البيت باللازمة (البيت ١٢) . ومن الأدلة معاني الأفعال . فإذا استثنينا « تمحى » و « تبدو » من جديد . (البيت ١٤) وهما فعلاان متقابلان جاءا في آخر القصيدة تدعيا لنهج المقابلة فيها وإبرازا لأغوار العملية الفنية التي تكون في أجل صورها وأفصحها صراع الوجود والفناء وابتداء الفنان عوالم وهدمها بحثا عن المطلق وجريا وراء المجهول الذي يفلت من ربكة الصورة فلا تطوقه وإنما تقع دونه (صيغة المضارع التي بنيت عليها كل الأفعال مظهر من مظاهر البحث المصني عن الديمومة والمطلق حيث لا نستطيع بد الزمن أن تطوى الفعل فيبقى واقعا راهنا) .

إذا استثنينا هذين الفعلين تبين لنا أن الفرق بينها فرق في الدرجة لا النوع رغم ما نجد بينها من تقابل يدعو إليه التقابل بين الأسماء المرتبطة بها . ف « تهتف » (البيت ١٠) يقابل « تعصف » (البيت ٩) ولكن طبيعة الفعلين واحدة . إلا أن تهتف يطابق أصداء الفناء من جهة أن قاعله غير مرئي في حين يطابق الفعل الثاني أهوال الدجى من جهة الإيحاء بمعاني القوة والخوف .

أما الوجه الثالث من التولدة الذاتي في القصيدة فتصل بالحال (غضبة السحر) والتشبيه المتصل به (كأطفال الخلود) ففيها إبدان بالخروج من العالم الحسى الطبيعي . عالم المواضع والقوانين المنطقية . إلى عالم الإبهام والتخيل . عن طريق تبلور الرؤى وتحددها . ونستقل من اللغة التي نكون فيها الكلمات رتبة على المعاني شفاقة بخرقها المصير إلى مرجعها بلا جهد ولا عناء . إلى لغة تسمى إلى تجاوز الأنماط في ترتيب الأسماء على المسميات وخلق مواضع جديدة تقوم فيها اللغة حاجزا كثيفا بين المتلقى وما تحيل عليه ويضعف قدرتها على الإرجاع تقوى طاقتها الفنية ومفعوها الشعرى .

ولقد جاء المقطع الثاني مغرقا في المجاز . من جهة نسبة الفعل إلى الفاعل ومن جهة الإضافة أيضا . وهو مظهر من مظاهر تطور القصيدة الأساسية لما حصل اللقاء بين الوجود الخارجى الموضوعى و « قلب الشاعر » الذى استطاع تحويله إلى رؤية فنية .

ولعل من أوضح الأمثلة على التطور الداخلى الحاصل في القصيدة ليروز المجاز في البيت السابع هو أن الوجود الذى جاء في البيت الأول معرقا مشارا إليه أصبح في آخر البيت الثامن « أطراف الوجود » فاقد يبدو تكرارا أو إقواء في لغة البلاغيين وبعض العروضيين إنما هو في الحقيقة تطور حاسم في القصيدة . فيه فصل بين عالم

ولم يخرج عن مضمون التشبيه إلا ذكره الموت (البيت ٨) و « أصداء الفناء » (البيت ١٠) . وللمسألة تأويلان ممكنان ليس من الصعب تدعيمها بمواطن أخرى من الديوان . الأول هو ارتباط الموت والخلود في شعره ارتباطا وثيقا باعتبار الموت شرطا ضروريا للخلود . والتأويل الثانى مرتبط بين التشبيه ذاتها فهي لا توقع التطابق بين الطرفين لذلك انعكست المسألة على بقية القصيدة ومن ثم لم يتخلص المشهد تماما من مفهوم الموت والتلاشى والفناء أى بالأساس من بعد الزمان الذى يشمل كل موجود موضوعى .

ومن أهم مظاهر حركة القصيدة وتطورها بينها الأخير . فهو يختزن عصاره الخطاب الشعرى ويربط نهايته بمنطلقه فتدرك مكانة « قلب الشاعر » في تحسس العالم والغاذى إلى أعماقه ومكاشفة حقائق روابطه .

فلقد انطلقنا من « هذا الوجود » بكل ما نوحى به العبارة من مادة . وموضوعية ومكانية وانفصال بين المشرق والمشار إليه وانتهينا إلى « صور الدنيا » ولا يمكن في سياق كهذا أن لا ننتبه إلى كلمة الصورة بل إلى صيغة الجمع منها لأنها تبيّن بكثير من الإيجاز البليغ أن الفرق بين الخطاب العادى والخطاب الفنى في الانتقال من الشئ إلى صورته . ومن هنا يتأكد لنا مرة أخرى أن القلب هو المنفذ الكبير إلى هذه القصيدة لأن كل هذه التطورات حصلت من تدخله واحتلاله المنعرج الحاسم .

وظرف الزمان المسبوق بأداة الاستغراق أيضا هام لأنه يؤكد بقطعة القلب وتواصل إحساسه بالكون . فالتجربة الفنية الحقيقية لا تسهر ولا تغفو ولا تنتهى وإنما هي عمل دائم ومحنة متجددة وأشكال تتحل وأخرى تُعقد .

هذه من وجهة نظرنا بعض الجوانب اللافتة في بنية القصيدة . ونود أن نؤكد في خاتمة هذه المحاولة أنها لا تعدو أن تكون قراءة لا تنفى إمكانية قراءات أخرى .

ولقد تركنا . عمدا . الحديث عن الأغراض الشعرية فيها كما رغبتنا عن التوصل بالتفسيرات الواردة من خارج النص . وليس ذلك من قلة إيمان بجندوى هذه التوجيهات وإنما التزامنا منا بحدود رؤية معينة . وإلا فإمكاننا أن نطيل هذا الشرح بتفصيل القول في الطبيعة في هذه القصيدة ومسائل التأثير والتأثير . والمقارنة بينه وبين غيره . وأهمية القلب عنده بوجه خاص كمصباح بداء القلب .

أخيرا إننا إن لم نصف إلى تاريخ الأدب جديدا . فالكل متفق على مكانة « القلب » في الشعر . فقد حاولنا أن نبرز تلك المكانة من خلال بنى النص وما يقوم بينها من وشائج .

الهيئة المصرية العامة للكتاب



تقدم مجموعة مختارة من إصداراتها

- | | | |
|---|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> ● صلاح جاهين <ul style="list-style-type: none"> ◦ دواوين صلاح جاهين بالعامة المصرية ● عبد الحميد زقزوق <ul style="list-style-type: none"> ◦ ابن مصر ◦ ترنيمات الافتتاح (شعر بالعامة) ● عبد القادر حميدة <ul style="list-style-type: none"> ◦ أحلام الزورق الغريق ● عبد اللطيف النشار <ul style="list-style-type: none"> ◦ ديوان عبد اللطيف النشار ● عبد الوهاب البياتي <ul style="list-style-type: none"> ◦ أشعار في المنفى ◦ المجد للأطفال والزيتون ◦ ملائكة وشياطين ● العوضي الوكيل <ul style="list-style-type: none"> ◦ فراشات ونوار ● فاروق شوشة <ul style="list-style-type: none"> ◦ كلمات على الطريق ● فتحى سعيد <ul style="list-style-type: none"> ◦ أوراق الفجر ◦ مسافر إلى الأبد ● فوزى العنتيل <ul style="list-style-type: none"> ◦ عبير الأرض ◦ رحلة في أعماق الكلمات ● كامل أمين <ul style="list-style-type: none"> ◦ ملحمة عين جالوت ◦ عندما يحرقون الشجر | <ul style="list-style-type: none"> ◦ الخروج إلى النهر ● أحمد عبد المعطى حجازى <ul style="list-style-type: none"> ◦ مدينة بلا قلب ● أحمد محيى <ul style="list-style-type: none"> ◦ أشواق بوذا ◦ الغابة المنسية ● بدر توفيق <ul style="list-style-type: none"> ◦ قيامة الزمن المفقود ◦ رماد العمود ● الأعمال الكاملة لبيروم التونسي <ul style="list-style-type: none"> ◦ حياى والمرأة ◦ الفن والمرأة ◦ بيرم والناس ◦ بيرم ناقدًا للحياة ◦ بيرم وحياة كل يوم ◦ بيرم والحياة السياسية ◦ ديوان حسان ثابت ● روحية القلبى <ul style="list-style-type: none"> ◦ حنين إلى ◦ عبير القلب ● سالم حنى <ul style="list-style-type: none"> ◦ هوى الأربعين ◦ النجم وأشواق الغربية ● صالح جودت <ul style="list-style-type: none"> ◦ ألحان مصرية ◦ الله والنيل والحب | <ul style="list-style-type: none"> ● محمود حسن اسماعيل <ul style="list-style-type: none"> ◦ أغاني الكوخ ◦ صلاة ورفض ◦ قاب قوسين ◦ لايد ◦ نهر الحقيقة ● عبده بدوى <ul style="list-style-type: none"> ◦ كلمات غصبي ◦ لا مكان للقمر ● المأمون أبو شوشة <ul style="list-style-type: none"> ◦ صلاة العبيد ● عبد الرحمن الأبنودى <ul style="list-style-type: none"> ◦ الأرض والعيال ◦ جوابات حراجى القط ◦ الزحمة ◦ صمت الجرس ◦ وجوه على الشط ● عبد الرحمن الشرقاوى <ul style="list-style-type: none"> ◦ من أب مصرى ● إبراهيم محمد نجما <ul style="list-style-type: none"> ◦ أغنيات للحب ◦ أيام من عمرى ● ديوان ابن الرومى <ul style="list-style-type: none"> ◦ ديوان عمر ابن أبى ربيعة ◦ ديوان ابن سناء الملك ◦ ديوان رامى ● أحمد سويلم <ul style="list-style-type: none"> ◦ الطريق والقلب الخائر ◦ الهجرة من الجهات الأربع |
|---|---|--|

البحث عن قضية

في سيرة رامى وشعره

□ طه وادى



مركز بحوث الآداب واللغة العربية

(١)

موقع رامى على خريطة الشعر الحديث

ينتمى أحمد رامى (١٨٩٢ - ١٩٨١) شاعراً إلى المرحلة الثانية من مراحل تطور الشعر العربى فيما يعرف فى أدبيات النقد باسم المدرسة الرومانسية .^(١) والذى يسميها محمد مندور « بمرحلة الشعر الجديد »^(٢) . ويسمىها أستاذنا عبدالقادر القط « الاتجاه الوجداني »^(٣) . وأوثر تسميتها بمرحلة « التجديد الرومانسى »^(٤) . وتعد فترة ازدهار هذه المدرسة فى مصر فيما بين الثورتين : ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ . ومن المعلوم أن سنوات البدء والانتهاى تحدد - فى الغالب - على فرض (تحكمى) لا نجد غيره مناسباً لكى نحدد على أساس منه تاريخ مرحلة أو مدرسة . وعلى هذا فقد سجل ذلك التاريخ فترة المذاهب الرومانسى فى كل الأنواع الأدبية : شعراً وقصة ومسرحاً ونقداً .

وقد شهدت المدرسة الرومانسية فى الشعر العربى فى مصر مرحلتين :

الأولى : مرحلة البداية التى تمثلها مدرسة عبد الرحمن شكوى (١٨٧٦ - ١٩٦٤) . التى ضمت أيضاً عباس محمود العقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤) وإبراهيم عبد القادر المازنى (١٨٨٩ - ١٩٤٩) ... وقد عاصرها أيضاً شاعر القطرين خليل مطران خليل (١٨٧٢ - ١٩٤٩) . كما شهدت بدايات أحمد زكى أبو شادى (١٨٩٢ - ١٩٥٥) وبداية شاعرنا أحمد رامى الذى أصدر أول ديوان له بعنوان «ديوان رامى» عن مطبعة الواعظ بالقاهرة سنة ١٩١٧ .

الثانية : مرحلة ازدهار تمثلها مدرسة أحمد زكى أبو شادى ومن التفت حوله من شعراء التجديد الذين تعلقوا حول «جاعة أبوللو»^(٥) . وإذا كانت المرحلة الأولى تمثل - فى تقديرنا - مرحلة البداية والنشأة . فإن الثانية تعكس فترة الازدهار والتطور . ولا أجدنى مبالغاً إذا قلت إن هذه الفترة قدمت (أخصب التجارب) وأثراها فى تاريخ شعرنا الحديث . وقد ظهر فى هذه المرحلة شعراء كبار أمثال :

- إبراهيم ناجى (١٨٩٨ - ١٩٥٣)

- على محمود طه (١٩١٤ - ١٩٤٩)

- صالح الشرنوبى (١٩١٤ - ١٩٥١)

- صالح جودت (١٩١٢ - ١٩٧٦)

كما ظهر فيها أيضاً : سيد قطب - مصطفى عبداللطيف السحرى - عبدالعزيز عتيق - محمد عبدالمعطى الحممشى - محمود حسن إسماعيل - العوضى الوكيل - جميلة العلايلي - محمد عبدالغنى حسن - عبدالرحمن صدق - حسن كامل الصيرفى . ومن الطبيعى أن يستمر فى إطار هذه المرحلة من سار على درب الرومانسية من قبل . أمثال : العقاد ومطران وأحمد رامى .

وعلى هذا يكون شاعرنا (رامى) قد عاصر المدرسة الرومانسية فى الشعر - منذ نشأتها وازدهارها - إلى أن ظهرت المدرسة الواقعية فى الشعر فى منتصف هذا القرن تقريباً . أى أن رامى ظل يقرض الشعر الفصيح والعامى (الزجل) بل يترجم الشعر شعراً .

بالإضافة إلى بعض ترجمات مسرحية منذ سنة ١٩١٦ إلى ١٩٧٦ تقريباً . أى أن عمر رامى الأدبى يبلغ حوالى ستين سنة تقريباً .

(٢)

موقف الشاعر إزاء حركة الواقع

لا مناص من أن نعد أى إنسان يعمل فى الحقل الثقافى (مفكراً) - على نحو ما . والشاعر - بلا شك - أيضاً مفكر - بمعنى من المعانى - له وجهة نظر أو (رؤية) فكرية وفنية إزاء ما يدور فى واقعه الاجتماعى والثقافى فى آن واحد .

.. إذ لولا أن الشاعر يحمل بهوم وأحزان لما حط حرقاً فى ديوان الشعر العظيم . ولولا أن هناك أموراً تؤرقه - وأشياء تؤتره - لما عاش شعره . وأصبح تراثنا (إنسانياً) يضاف إلى تراث الإنسانية الحالد . ورؤية الشاعر إذ تشكل - فيها يدع - تنطلق من مشير مباشر . ومن قضية حقيقية . بيد أن الشاعر الحق يستطيع بقوة أن يتطرق من الأزمة الخاصة إلى قضية إنسانية . «وعلى قدر ملح البعد الإنسانى لجوهر الموقف المعبر عنه تتجاوز التجربة المعطى التاريخى إلى استشراف الحلم الفنى . وتصبح أسطورة دائمة التراث والخصوبة»^(٦) .

ونظراً لتعدد العلاقات البشرية فى المجتمعات الحديثة - سبياً فى العالم الثالث - نجد أن الأديب - فى الغالب - يحدد (موقفه) من الواقع ومن ثم من



جاء في إطار علاقة الشاعر المبتدئ بأساتذة الشعر في عصره . وهكذا مرت فترة الطفولة والشباب وربما الرجولة دون أن يكون رامى (عضواً في أى تجمع) . ويؤكد ديوانه أنه لم يكذب بشارك - بشعره - في المناسبات السياسية . سواء الخاصة بالوطن . أو بالعروبة . كما لم يربط أحداً من عظماء عصره حتى ولا من الأدباء أو الشعراء . وماله في ذلك لا يمكن أن يحسب له .

أمر رابع : لم يصريح رامى بشكل قاطع أنه يدين بالفضل لواحد معين من شعراء العربية في القديم أو الحديث . وما يقال عن إعجابه بشعر الشريف الرضى أو شوقي - على سبيل المثال - فإنه من قبيل التباهي فيما يبدو . ونفس القضية تكاد تنطبق على الآداب الأجنبية في الأدبين الإنجليزي والفرنسي . فقد كان يجيد الإنجليزية . ثم سافر إلى فرنسا فأقام فيها سنتين (١٩٢٢ - ١٩٢٤) . ومن عجب أنه في فرنسا يلتفت إلى عمر الحيام والشعر الفارسي . وليس إلى شعراء فرنسيين . لقد قرأ رامى لشعراء رومانسيين إنجليز وفرنسيين . حيث يقول : « وكان لدخولي مدرسة المعلمين . وقراءتي للشعر الأفريقي بين إنجليزي وفرنسي . أثر كبير في تطور أفكارى وخيالاتى وتنكبي عن محاكاة القديم من الشعر . كما يظهر ذلك من قراءة ديوانى »^(١) . ولكن رامى لا يشيد بأحد قد إشارته بالشاعر الفرنسي « ألفرد دي موسيه » . ومن المدهش أن إعجابه به ليس من قبيل الفن . وإنما من قبيل أنه راجع ديوانه وغير في طبعاته اللاحقة . وهذا ما فعله رامى نفسه في ديوانه أكثر من مرة .

وكانت ظاهرة ترجمة الشعر شعراً شائعة في عصره . لكنه لم يترجم إلا قصيدة واحدة هي « كسابيا نكا » للشاعرة الإنجليزية « مسز هيمانز » ونشرها بجريدة « السفور » في فبراير ١٩١٩ . ولكنه لم يدخلها في ديوانه^(٢) .

أمر خامس : إذا كان رامى لا يقطع بتأثره بالأدب العربي أو الإنجليزي أو الفرنسي . فالذى لاشك فيه أيضاً أنه سوف بصمت عن تأثره بالأدب الفارسي . وهذا أمر شبه مستحيل . لأنه لاشك في الفن ولا في الفكر بنيت من فراغ . ونعتقد أن هناك أمراً نفسياً غير عادي . جعل رامى لا يكشف عن تأثرهم . من المؤكد أن رامى قرأ شعر الغزل العربي . سيما كتاب « مسامرة الحبيب في الغزل والنسب »^(٣) . وقرأ بعض الموشحات المصرية والأندلسية باعتباره (زجراً) . ولأشك أيضاً أنه تأثر بكثير من الرومانسيين الأوروبيين وبالإطار العام للتجربة الأدبية الرومانسية في مجال غربة الإنسان وحب الطبيعة والشكوى من آلام الحب . . . وهنا نسأل : ما مدى استفادة رامى من الأدب (الفارسي) بصفة عامة والشعر بصفة خاصة . ؟ إن قراءته المتواضعة

أساسية في بنية العمل الأدبي نفسه . . . ولكن ما نلاحظ منه في درس السيرة هو أن نشغل فيها بحياة الإنسان وعصره عن جوهر تجربة الأديب وفنه »^(٤) . ولن أتوقف هنا عند سيرة أحمد رامى (أغسطس ١٨٩٢ - ٥ يونيو ١٩٨١) . فقد ورد ذكرها مفصلاً في دراسات كثيرة سابقة^(٥) . . . وإنما أركز على كونه جركمى الأصل من ناحية والده الطبيب محمد رامى ابن الأميرالاي حسن بك عثمان . وأنه فقد والده في السودان ١٩١٩ وشقيقه في أثناء بعثته في باريس ١٩٢٣ . فهل يمكن في هذا أحد مصادر غريته النفسية وحزنه المستمر ؟

نشأت في بئر شمر ولّى والد
لما اكتفى الدهر بهذا العذاب
حرمته حياً طليح النوى
وفته ميتاً لقي في سباب

كما أود أن أشير إلى أن كل الذين كتبوا عنه لم يشغلوا بأمر زواجه . وإنما أفاضوا في ذكر العلاقة العاطفية والفنية بينه وبين السيدة الفاضلة الراحلة « أم كلثوم » !! وهنا أضع علامة تعجب بعد أن وضعت علامة استفهام من قبل .

أمر ثالث : حين نقرأ سيرة رامى لا تكاد نجد أى إشارة إلى أنه كان (واحداً في جماعة) سياسية أو حتى أدبية . على كثرة ما كان في عصره من أحزاب سياسية وتجمعات أدبية . . . وما يقال عن علاقته بحافظ إبراهيم وأحمد شوقي ومطران خليل مطران - فيما يبدو - إنما

الفن . انطلاقاً من موقعه الاجتماعي . الذى لا يتحاز إليه - مريداً - بشكل (فردى) . وإنما تخليه مصلحة الطبقة التى ينتمى إليها انتماء فعلياً أو فكرياً . ومن ثم تختلف - إن لم تتعد وتنقض وتتعارض - مواقف الأدباء من حركة الواقع وبنية الفن في مرحلة واحدة . أى أن (المعاصرة) لا تفرز - في مجتمعاتنا المعاصرة - بالضرورة وجهة نظر واحدة في الفكر . أو رؤية مشتركة في الفن أو الأدب . . . ويجعل تراث أحمد رامى في الشعر يجعله - وبخاصة في المراحل الأولى من حياته - منسقاً مع حركة واقعه ومع الفلسفة العامة للشعر في عصره . وعلى هذا يكون رامى (شاعراً رومانسياً) . ولا صير في هذا . فقد كان وترّاً في سيمفونية كاملة تعزف كلها على إيقاع رومانسي منسق .

وإذا ما صدقنا قول محمد غنيمي هلال من أن « هناك أنواعاً من الرومانسية بعدد الرومانسيين »^(٦) كان علينا أن نسأل عن النسق الرومانسي المنفرد الذى يمثل رامى في شعره . ولكننا نرجى هذا إلى نهاية المقال .

(٣)

السيرة ... مفتاح الصورة

أشرت في دراسات سابقة . . . إلى أن دارس الأدب يجب أن يعنى بسيرة الأديب على أساس أنها قد تعطي (مفاتيح دالة) . تفقد الناقد إلى أشياء

الوجود . ثم ذهبنا إلى صندوق العدم واحداً بعد واحد .

وقد ترجمها رامى هكذا :

وإنما نحن رخاخ الفصاء
يسقطنا في اللوح آتى يشاء
وكل من يفرغ من دوره
يلقى به في مستقر الفناء

لكن فترجالد زاد التشبيه وضوحاً فجعله هكذا . (والنص مترجم شعراً للمازنى عن الشاعر الإنجليزي) :

هذه رقعة شطرنج القضاء
ولها لونان : صبح ومساء
ننقل الخطو بها كيف يشاء
ثم تطوبنا صناديق الفناء

ويكمل المازنى حديثه قائلاً : «ولاشك أن المعنى في رباعية فترجالد أتم وأشدّ بروزاً منه في الترجمة الحرفية النثرية لرباعية الخيام . وأوضح منه في رباعية رامى ...»

ولا نريد الإفاضة في مقارنة المازنى المركبة بين رباعيات الخيام وفترجالد . أوبين ترجمة الصراف وترجمة رامى . قدر ما يعيننا إبراز رأيه الأخير فيما عمله رامى . فهو يرى أن كل المترجمين قد تصرفوا في الترجمة نثراً وشعراً . لكنه في النهاية يؤثر تصرف فترجالد وترجمته للخيام على ما قام به كل من الصراف ورامى مجتمعين^(١٢) .

ورأينا في قضية ترجمة رامى للرباعيات قريب من رأى المازنى في أن رامى قد تصرف في النص . وإن كنا لا (نفضل) واحداً من المترجمين على الآخر . لأن أى قضية علمية لا نحسم (بالهوى) كما فعل المازنى .

ويتضح تصرف رامى في الترجمة حين نقارن - على سبيل المثال - الرباعيتين الأولىين عنده وعند الخيام :

يقول الخيام في الرباعية الأولى مترجمة ترجمة حرفية^(١٣) :

انهض أبها الحبيب وتعال من أجل قلوبنا
وحلّ بجمالك مشكلاتنا
وهات كأساً من الشراب نحسوه سوياً
قبل أن تُضنع الكنوس من أجسادنا

هذا في حين ترد الرباعية الأولى المترجمة عند رامى على هذا النحو :

صمت صوتاً هائلاً في السحر
نادى من الحان : غفاة البشر

عاد إلى فرنسا حيث ترجم الرباعيات فيها . والذي لاشك فيه أن الخيام (٤٣٣ - ٥١٧ هـ = ١٠٤٠ - ١١٢٣ م) شاعر عالمي له (فلسفة خاصة) . تدور في إطار من التشاؤم الشديد بالحياة . حيث يصور - من خلال شعره - أن هذا العالم إلى فناء وزوال . وأنه لم يدم لأحد من الملوك السابقين حتى يدوم لواحد من الناس بعدهم . فالكل قد ولدوا لموتوا . وما يجيهم إلى الدنيا إلا كمجى ذبابة . ظهرت ثم اختفت دون أن يأبه بها أحد . انطلاقاً من هذه الفكرة يأتي لبّ الفلسفة الخيامية . حيث يجب التمتع بالحاضر واعتنام لذاته . وعدم التفكير في الغد أو فيما مضى .

وبالرغم من هذه الدعوة الغريضة إلى المتعة عند الخيام إلا أن حديث المتعة عنده مشوب بالتفكير في العدم فهو يتغزل في الغيبة وهو يرى أنها صائرة إلى فناء . ويرى كأس الشراب مترعة في حين يدرك أنها عما قليل ستفرغ وتتكسر^(١٤) .

هذا هو جوهر (الفلسفة الخيامية) التي سبقت الوجودية والعشبية بقرون عدة . وهو سرّ انتشار شعر الخيام ورباعياته . ومن عجب ينير الغبط أن معظم الأدباء العرب التفتوا إلى الرباعيات عن طريق الشاعر الإنجليزي «فترجالد» الذي ترجمها منذ سنة ١٨٥٩ . وقد احتفى الأدب الأوربي في أثناء المد الرومانسى بالرباعيات . لما فيها من دعوة إلى الانطلاق والتمتع بحياة فانية . وأن المرء يجب ألا يهتم بنقد الآخرين . وأنه يجب أن يرضى نفسه قبل أن يرضى الناس . لأنه ليس في العالم إنسان كامل .

وإذا كان في هذا ما يمكن أن يشدّ القارئ الأوربي فإن في بعض روايات الرباعيات بعض رباعيات منحولة تحضّر أحياناً على التقوى والمغفرة . وهذا يمكن أن يكون عاملاً من عوامل (الاحتفاء) بها في الأدب العربي الحديث . يؤكد هذا أن رامى يتعمّم الرباعيات برباعية من المنحول أو من عنده على حدّ سواء قائلاً :

بإعالم الأسرار علم السيقين
بإكشاف القصر عن البائسين
بإقاسيل الأعداء فننا إلى
ظلك فاقبل ثوبة التالين

وقد أثارت ترجمة رامى للرباعيات مناقشات كثيرة وقد تصدى لها بالنقد الحاد الشاعر إبراهيم عبد القادر المازنى (١٨٨٩ - ١٩٤٩) . فضى بقارن بين ترجمة رامى وفترجالد . مع تسليمه بأن كليهما قد تصرف في الترجمة . «ومن أمثلة التصرف المعقول المحمود ما يتمثل في ترجمة الرباعية الثانية على هذا النحو :

نحن ألعيب أطفال والفلك هو اللعيب بنا .
ذلك أمر حقيق غير مجازى . لقد لعبنا مدة في ساحة

في الأدب الفارسي تفتح أمامي الباب للأناس تأثير هذا الأدب في رامى . بل لا أبالغ إذا قلت إن التأثير الكبير الذي تعرض له رامى شاعراً وزجّالاً وبخاصة في المرحلة الأخيرة من حياته . جاءه من ناحية الأدب الفارسي .

آخر القضايا التي أود طرحها بالنسبة لسيرة الشاعر هي أن رامى منذ تعرف على أم كلثوم في سنة (١٩٢٤) استجاب - بقوة - للحسن التجارى في الفن . وشغل بكتابة أفلام لأم كلثوم . مثل «وداد» . و «دنانير» وترجمة بعض المسرحيات . وبخاصة عن مسرح شكسبير للمسرح الخاص . وكتابة الأغاني لأم كلثوم ومحمد عبد الوهاب وفريد الأطرش وأسمهان . هكذا توقّف رامى الشاعر مبكراً . واستمر رامى مؤلف الأغاني لمدة تقارب خمسين عاماً (١٩٢٥ - ١٩٧٥) وهكذا ترك رامى الشعر مردياً إلى مجال الزجل على نحو أصبح فيه (تأليف الأغنية) هو همّه الأول والأخير .

هذه بعض القضايا التي توقفت عندها وأنا أتأمل سيرة رامى . ولم أشأ أن أعقب عليها بقدر ما أردت إبرازها بشكل واضح . عسى أن تكشف للمتأمل عن بعض الدلالات والأسرار التي تتصل بسيرة شاعر كان له دور طويل وعريض في حياتنا الثقافية .

(٤)

بين رامى والخيام

ترجم رامى شعراً ورباعيات الخيام بعد أن صدر له ديوانان من الشعر . وقد نشر هذه الرباعيات إثر عودته من باريس في سنة ١٩٢٤ . بل يقال إنها كانت من الأعمال التي نال بها درجة الدكتوراه من السربون في المكتبات واللغات الشرقية . ويقول رامى في هذا الصدد : «أوفدني دار الكتب المصرية سنة ١٩٢٢ إلى باريس لدرس الفارسية في مدرسة اللغات الشرقية . فقرأت أبواباً عدة من الشاهنامة وجلستان وأنوار سهيلي المعروف بكتاب كليله ودمنة . ووقعت في نسخة رباعيات الخيام التي قام بنشرها المستشرق الفرنسي تيفولا عن نسخة طهران . فانقطعت لفراءتها . وتوقّفت على درسها . حتى إذا انتهيت منها دار بخلدى أن أنقلها عن الفارسية رباعيات كما نظمها الخيام ...»^(١٥) .

ويفيض رامى في ذكر ما غشّمه من متابعة مخطوطات الرباعيات وطبعاتها المختلفة في فرنسا وإنجلترا وألمانيا . بل إن الأمر لم يخل من الاتصال بالأساتذة المتخصصين في الآداب الفارسية في تلك البلاد . ثم

هَبُوا امْلأُوا كَأْسَ الطَّلِّ قَبْلَ أَنْ
تَفْعَمَ كَأْسَ الْعَمْرِ كَفَّ الْقَدَرُ

وتكون الترجمة الحرفية للرباعية الثانية كما يلي :

مادام أحد لا يطمئن إلى الغد
فأسعد هذا القلب المليء بالرغائب هذه اللحظة
واشرب الخمر في ضوء القمر أيها القمر فإن القمر
كثيراً ما سيطعم دون أن يحدنا

وجاءت الرباعية الثانية عند رامى كما يلي :

أحسن في نفسى ديب الغناء
ولم أصب في العيش إلا الشقاء
يا حسرتاً إن حان حينى ولم
يتح لنكرى حل لغز القضاء^(١٧٧)

ولا نريد أن نطلم الشاعر أحمد رامى - رحمه الله
- ولا أن نطمعه حقه في هذه المقارنة .. فن أدرانا أن
النسخة التي اعتمدنا عليها في الترجمة هي ذات
النسخة التي اعتمد عليها رامى .

إن (اللفظة) الشعرية - في لغة من اللغات - بما
تثيره من إيقاع ودلالة - تمثل خبرة أصحابها
الحضارية في مجملها ، وعلى هذا فالكلمة في لغة ما ،
ذات ثراث عريق ومرتب ، لذلك يستحيل نقلها إلى
لغة أخرى - بحيث تستطيع أن تنى بكل ما كانت
قادرة على الوفاء به في اللغة الأولى .

وعلى هذا فنحن إذ نصدى للشعر المترجم ينبغي
أن ندرك أننا نقف وجهاً لوجه أمام الشاعر (المترجم)
وليس الشاعر المترجم له ، أى أن النص الأصلي يبقى
مجرد (مثير) ومحرك لفكر الشاعر الأديب . ونحن نقبل
الشاعر قصيدة ما إلى لغته - مها كانت معرفته رفيعة
بلغة الشعر - فإنه يقدم بالترجمة الأولى (غيرته الخيالية
الخاصة) ، ولا يأخذ من النص الأصلي - في الغالب
- إلا ظلالاً باهتة .^(١٧٨)

وبناء على هذه الحقيقة تصبح ترجمة رامى
للرباعيات جزءاً من مجمل تجربته الأدبية ، تتسق مع
السيات العامة لبنية الشعر عنده .

ويبقى لرامى على كل حال في هذا المجال أنه أذاع
الحيام شاعراً وفيلسوفاً على المستوى الجماهيرى . عند
القارئ والمتذوق العربى ، وبخاصة بعد أن اختارت
منها أم كلثوم بعض الرباعيات للغناء بُعيد الحرب
العالمية الثانية .

والذى لاشك فيه أن رامى جعل من الحيام - في
ترجمته - منشداً لذة الحب والخمر في نهم . وسبب
الظن بالدنيا والناس . بل متشككاً أحياناً :

غداً يظهر الغيب واليوم لى
وكم يجيب الظن بالقبل

ولست بالسافل حتى أرى
جمال دنياى ولا أجسلى

ولكنه في النهاية عاد به إلى حمى الطاعة والتوبة .

وهكذا قدّم رامى الحيام إلى قراء العربية (توليفة)
عجبية ترضى كل الأذواق . وقد أشار إلى ذلك المازنى
في سخرية حيث قال : «يجل إليك وأنت تقرأ
رباعياته المترجمة عن الفارسية أن الحيام (كأولاد
البلد) أبناء الجيل الماضى في مصر . ممن كان مهمهم أن
يجبوا الليل بالشرب والطرب والأنس . فإذا تنفس
الصبح عادوا بمخادعهم وأسدلوا الأستار وحجبوا
الضوء وألقوا رؤوسهم على الوسائد وناموا . ولا تعدم
من هؤلاء أيضاً فلسفة : فقد نسمع منهم أن العصر
قصير . وأن الدنيا راصدة . وأن العصفور في اليد خير
من ألف عصفور على الشجرة . وبعد رأسى لا كانت
الدنيا . إلى آخر هذه الكلمات التي تحظر بكل بال
ونكاد نجري على كل لسان»^(١٧٩) .

وعلى هذا يجب لرامى أنه حينما قدم الحيام
للقارئ العربى قدّمه في صورة تجعله متقبلاً منه ومريضاً
عنه .. وهذا بلا شك أمر عجيب لرامى في إطار تقويم
مجمل تجربته الشعرية

الرجل .. والغناء

غنت أم كلثوم في مرحلة مبكرة لرامى - من ديوانه
الأول قبل أن تعرفه - مقطوعة عنوانها «سرى
وسرك» ومطلعها^(١٨٠) :

الصب نفضحة عيونه
وننم عن وجد شؤنه
إننا نكتمنا الهوى
والدعاء أقسله دفينه

وتوطدت العلاقة بعد عودة رامى من باريس في
سنة ١٩٢٤ بالسيدة أم كلثوم وعبدالوهاب وأسهبان
وشقيقها فريد الأطرش .. ومنذ ذلك التاريخ المبكر
هجر رامى الشعر بدرجة توحى بالشك في مقدوره
الأدبية . ثم تحول تقريباً إلى الشعر العامى أو
«الرجل» . وكان كل ما يؤلفه للغناء في الأفلام
السينائية والإذاعة .. وقد ألف رامى حوالى ثلثمائة
وعشرين أغنية . وهكذا أثر رامى في تاريخ الغناء
العربى حوالى نصف قرن تقريباً إن لم يزد . بل ربما
مازال تأثيره مستمراً حتى اليوم .

والذى لاشك فيه أن الغناء قبل رامى لم تكن قد
حدثت فيه (الانعطاف) الحقيقية التي تنقل الغناء من
عالم العوالم والأفراح والموالد البلدية . حيث كانت
الأغاني يشيع فيها قدر من الإسفاف والسذاجة .

ولم يكن يستثنى من ذلك إلا بعض أغاني عبده
الحامولى والشيخ سلامة حجازى . والنقلة الحقيقية
التي حسمت انتقال الغناء إلى (الفن) تبدأ بظهور
الفنان القدير الشيخ سيد درويش (١٨٩٢ -
١٩٢٣) . وقد تلا ذلك أيضاً نقلة تاريخية أخرى
حين أنضج شوق (المسرح الغنائى) برائعيته : مصرع
كليوباتره ومجنون ليلى . (١٩٢٧) . وعلى هذا دخل
رامى إلى تاريخ الغناء بعد أن انتقل هذه النقلة الفنية
الكبيرة . والذى لاشك فيه أن أحمد رامى له (دور)
في تطوير الأغنية (الفردية) العاطفية . فقد ساعد
على تهذيب مضمونها والرفق بأسلوبها .

وقد جمع رامى نماذج من أغانيه . قدّمها في
نهاية ديوانه وسماها «مقطوعات» . وهذه الأغاني
تتسق جميعها من حيث الموقف الفكرى والأداة
الفنية . بحيث لا نكاد نجد (أى قارئ) ألبنة بين المبدأ
والختام . أو بين تلك التي تغنيها مطربة أو مطرب .
فكلها تدور في إطار نغمة (الحب الخزين المحروم) .
والوفاء للحبيب برغم الصدا والخير مثل :

سهران لوحدى
أناجى طيفك السارى
سباح في وجدي
ودمعى ع الحدود جارى
نسام الوجود من حوالى
وأنا سهرت في دنياى
أشوف خيالك في عيني
واسمع كلامك ويَسْـَـئى
أنصوّر حالى أيام وليالى
مسرت على بساى^(١٨١)

فهذه المقطوعة التي غناها له أم كلثوم لا نكاد نختلف
عما غناه له محمد عبد الوهاب مثل :^(١٨٢)

قالوا لى هان الود عليه
ونسبك وفات قلبك وحدانى
رذيت وقلت بتشمئص له
هو افنكرنى عشان يسناى ؟
التطور الوحيد في بنية الأغنية عند رامى هو
(المطاوعة) - إلى حد ما - لطبيعة الغناء من حيث
عدم التقيد بوحدة المقطع . أو تساوى شطرى
البيت . والبعد عن التناظر أو «السيمتريّة» - إلى حد ما
في بنية الأغنية . مثل هذا المقطع :^(١٨٣)

وأرجع أسامحك تانى
واحن لك والى
بىدى أشكى لك
من نىار حى
بىدى أشكى لك
ع اللى فى قسى
وعزة نفسى ما نعانى

«يصعب على الدارس - إذا أراد تحسب المسلمات النقدية الشائعة - أن يصل إلى مفهوم كلى ينظم طبيعة التجربة عند الشعراء الوجدانيين وموقفهم منها : ذلك أن هؤلاء الشعراء - برغم نزعتهم الوجدانية الخالصة - يختلفون فيما بينهم اختلافاً غير قليل في مجال الدراسة الموضوعية ، حسب البيئة والنشأة والثقافة والمزاج . بل قد تعدد تجارب الشاعر الواحد منهم . وتباين مواقفه دون أن يكون قد مرّ بمراحل من التطور النفسي يمكن رصدها وبيان أثرها في تلك التجارب والمواقف . لأنه - وهو يصدر عن اتجاه وجداني - يتقلب بين لحظات نفسية يبلغ اختلافاً أحياناً حدّ التناقض»^(٢٦) .

والموقف الفكري الذي يكاد يحكم تجربة رامى كلها في الشعر الفصيح والعامي . هو (الموقف الرومانسي) - في إطار الفهم العربي للرومانسية بين الحريين العاليتين - الذي ينطلق من «فلسفة قدرية» ذات إدراك عاطفي للكون . ورؤية واحدة تؤمن بالحب سبيلاً لسعادة البشر . لكن حين يصطدم بالواقع ويعجز عن تحقيق الحب . يعود وقد ملأ أهدم فكره والحزن قلبه»^(٢٧) .

وهذا يمثل المحور الأساسي في شعر رامى . حيث يقول في قصيدة بعنوان «تعالى»^(٢٨) .

تعالى نفن نفننا غراما
وتخلد بين آلهة الفنون
أرسل فيك أشعاري وأصغى
إلى ترجيعك العذب الحنون
وانظم فيك من حبات قلبي
معاني الوجد والحزن الحزين

وفي قصيدة أخرى بعنوان «أقبل الليل»^(٢٩) يقول :

يا حبيبي أقبل الليل وناداني حنيني
وسرتُ ذكراك طيفاً
جسداً في بحر ظموني
يسر الماضي ظلالاً
كم أنسى أوجعاً وجمالاً
فإذا قلبي قد حنّ إلى عهد شجوني
وإذا دمي ينهل على رجع أنبي

هكذا تحولت أشعاره إلى (قصة حب) متخيلة . صار الوهم فيها حقيقة بدرجة يقول معها :

كيف أنساها وقلبي
لم يزل يسكن جنبي
إنها قصة حبي^(٣٠)

وأخيراً .. فإن ما يؤسف له أن رامى لم يكمل مسيرة الأغنية كما تسلمها من أغاني سيد درويش . بل كان أيضاً بعيداً عن عالم بيرم التونسي في زجله . ولا شك أن دراسة (مقارنة) لزجل بيرم ورامى يمكن أن تثبت أشياء كثيرة .

لقد فات رامى - بحكم أن شعره تغنى به كل المشهورين في الغناء لاعلى مستوى مصر وحدها بل على مستوى العالم العربي أجمع - أن يحدث (تطورات كثيرة) في فن الغناء وبنية الأغنية . ولكن نشأته الأرستقراطية ورومانسيته السلبية حالاً دون ذلك . وهو لم يستفد - كما كان منتظراً - بسياحاته الكثيرة في العالم . أو بمعرفته الوثيقة لأكثر من لغة أجنبية . سيما الفرنسية والفارسية .

آخر ما يؤسف له في هذا المجال أيضاً هو أنه لم يطور محاولات أحمد شوقي للمسرح الشعري . فقد كان بمقدوره أن يقوم بدور ما في تطوير المسرح الشعري للغناء . خصوصاً أنه كان على علاقة وطيدة بأعلام الفن الغنائي تلحيناً وأداءً .



مركز بحوث وتطوير علوم إلكترونية
(٩) رامى ... شاعراً :

الشعر .. هو النافذة التي أطل منها أحمد رامى على الحياة الثقافية . لكنه سرعان ما تركه إلى الزجل . وقدم رامى ثلاثة أجزاء من ديوانه . الأول ١٩١٧ والثاني ١٩٢٠ والثالث ١٩٢٨ .

وأول (قضية) بثيها ديوان رامى المتداول الآن هي أن الشاعر في أواخر حياته الفنية (١٩٤٨) نزع ديوانه وثقت أشعاره وأغانيه ومسرحيته المؤلفة «غرام الشعراء» . بل إنه أعاد ترتيب القصائد وبعض الأغاني أيضاً . والتساؤل المطروح هو : إلى أي حد يحق للشاعر أن يعيد النظر فيما قدّم من أعمال أدبية بعد أن نضج واستمع إلى آراء نقدية فيما أبدع ؟ إننا إذ نواجه أعمال رامى الشعرية نلتقي مع صورة مصفاة من تراثه . ومنتخبة من أعماله . تمثله في مرحلة (متطورة) من حياته الفنية .. وأول ما يترتب على هذا هو انعدام (البعد التاريخي) في التطور الفني للشاعر . إن تراث أديب ما - برغم وحدة الموقف والرؤية في الغالب يعكس بالضرورة قدراً من التطور في التكنيك واستخدام الأدوات الفنية .. وعلى ذلك فسوف ننظر إلى الأعمال الكاملة لرامى شاعراً في طبعها الأخيرة انساقاً مع ما سبق أن أشرنا إليه آنفاً .

وحين نحاول أن نقيم تجربة رامى من حيث (الموقف الفكري) فسوف نجد كما يقول أستاذنا عبد القادر القط أنه :

والقضية الأساسية في بنية الأغنية عند رامى هي : أنها لا تكاد تختلف كثيراً من حيث الموقف أو الأداة عن مجمل تجربته الأدبية . حيث الأغنية - مثل القصيدة عنده تقريباً - تلج على فكرة جزئية من معاني الحب أو آلام العاطفة . وإن كان هذا لا ينفي أن التعبير عن الجزء يشق بالإطار الكلي لتجربة الحب الحزين المحروم .. أيضاً فإن صورة الفنية - في الأغنية - سواء استمدتها من المعنوي أو من الإنساني أو من عناصر الطبيعة : زهر - نبات - صبر .. بحر .. هوا .. لا تكاد تختلف كثيراً أيضاً عن سمات الصورة في شعره الفصيح . حتى يمكن القول بأن : (طبيعة الخيلة) عند رامى لا تكاد تختلف من شعر فصيح إلى آخر عامي . ولتأمل هذين المقتطفين . وهما من الأغاني التي شئت بها أم كلثوم : الأول من قصيدة «قصة حبي»^(٣١) .

كان فجرًا باسمًا في مقلتي
يوم أشرق من الغيب عليا
أنت رويحي إلى طليعتي
واجنت زهر الهوى غصاً ندبا
فقطفناه ودادا
ورعبناه وفاء
ثم هبنا فيه شوقا
وقطفناه لقاء
كيف لا يشغل فكري
طلعة كالبدن نرى
رقصة كالماء يجري
فنبته بالحب نغرى
تترك الخالي شجيا

والمقطع الثاني من أغنية عامية من آخر ما ألّفه رامى . ورد في أغنية «أنت الحب»^(٣٢) :

أول عيني ما جئت في عينيك
عرفت طريق الشوق بيننا
وقلبي لما سألته عليك
قال لي دي نسارحك جنة
صدقت قلبي في اللي قاله لي

لكن غرامك حيسري
ولسبل بمعادك سهري
تجري دموعي وانت هاجري
ولا ناسبي ولا فاكري
وعصري ما أشكى من حبك
مسها غرامك لوعني

هكذا تنسم خيلة رامى بوحدة (الرؤية) أو انساق خيلة على كافة مستوياتها الإبداعية .. دلالة وتصويرا وبقا .

هذا هو الموقف الذي أخلص له رامي في كل ما كتب . ومن الطبيعي أن يكون أي خيط فكري آخر في شعره (تفريعا على الأصل) . ونهيمشا على النهر . فالغربة والإحساس بالكآبة والضياع في الحياة وبنوار سوق الشعر والفن . كل هذه تفريعات على الموقف الأساسي والتجربة الفنية التي تشكل مجمل تراثه . من ذلك شكواه إلى «بنات الشعر» اللاتي يبتن إليهن همومه العاطفية بالدرجة الأولى : (٣١)

بنات الشعر ما أفلاك عني
وماذا نفر الأشعار مني ؟
لقد عزت على فكري القوافي
وكنت بين مطرد النسي

إلى أن يقول :

فكوني يا بنات الشعر أهل
وأشباعي لدى البلوى ركني
وغنى من أمائك وأهمني
فبيئك في الهوى عهد ربي

وفي قصيدة أخرى بعنوان «سر الحياة» يقول : (٣٢)

من للضلول الذي ضاعت أمانه
بمن يضي سبيل العيش يهديه
لي مطعم في حياتي قد كلفت به
يفوت شأؤ الدراري في نعاليه
وكيف أدركه والنفس قد سكنت
من هيكل الجسم سجن لا تخليه

إلى أن يقول :

وطالب المثل الأعلى مشقة
آماله مشرببات مرامبه
يكلف النفس أمراً عز مطلبه
ويسأل الدهر شيئاً ليس يعطيه
يرمي السهى بعيون حار ناظرها
كأنها فكرة في رأس مشدوه
غريبة بين أهليه طبائعه
إن العظيم غريب بين أهليه
بقم فيهم ولكن روحه انفصلت
بعالم ليس بدرى ما أقاصيه ؟

هكذا يشع الموقف الرومانسي على تجربة ناجي (غربة) شاملة في الحب والحياة . حيث تتحول الدنيا في رؤيته إلى «قصر مهجور» - (عنوان قصيدة له (٣٣)) - تحف فيه الزهور وترحل عنه الطيور . ويموت فيه الحب وتضيع الأحلام . وليس ثم إلا البكاء على الآمال . والنظرة السوداء إلى الحاضر

والمستقبل . والبكاء على ماضى لم يولد . وحب لم يوجد . لكن لفته استمر :

يا حنفي إلى الليالي الماضى
وشقائي من الليالي البواقي (٣٤)

من هنا تبدو الشخصية الرومانسية في إطار تجربتها الفنية (حائلة) مثل بتدول الساعة لا تستقر ولا تبدأ - لا تفرق بين وهم وحقيقة . أو بين حلم وواقع . لذلك يقول : (٣٥)

سقيتها «أحلام» من طول ما
ناجيت في دنياي أحلامي
عشقها طيفاً رفيق الخطى
يسبح في آفاق أوهامي
لا يستقي عن فتني خالبا
أهيم في صحراء أياامي
أو ساهراً تحت الدجى ساهدا
أردد الشكوى بأنغامي

هكذا يبدو شعر رامي تنويعات على لحن واحد . وعناصر تنطوي تحت بنية فكرية وفنية واحدة هي : الرؤية المثالية ، للحب . التي تستعذب مناجاة طيف الحبيب على العبد . والتمسك به حتى في حالات الصفا والحزن . إن لم يكن الشبان والغدر .

أما من حيث الحديث عن أهم السمات العامة (لأداة الشعر) عند رامي . فالذي أود تأكيده ثلاث قضايا فقط . تصدر كلها من تأمل (لغة الشعر) عنده . ذلك أن (اللغة) في الأدب هي الوسيط الوحيد الذي نستقبل من خلاله كل إنحاءات التجربة الأدبية (٣٦)

القضية الأولى : تنصل بعملية التخيل وطبيعة الصورة عنده . فالصورة في الشعر ليست زينة فنية أو حلية مصطنعة وإنما أداة أساسية لتوصيل الخبرة والتعبير عن الرؤية . والصورة في شعر رامي قريبة المأثري . بسيطة التشكيل . سهلة الفهم واضحة المصدر . لا نجد فيها ذلك التركيب والتوليد اللذين نجدهما عند شعراء الرومانسية الآخرين . من ذلك على سبيل المثال قوله في قصيدة بعنوان «نبح الشعر» (٣٧)

إني لأخشى أن نموت عواطلي
ويحف هذا النبع من أشعاري
وتفر نفسي بعد ثورتها فلا
يتاجسها شيء من التذكار
وترى مجال الكون عيني خالبا
من بهجة الأصال والأمسحار

إني ليحزنني بقائي صامتاً
ولدى هذا الكنز من أفكارى
في الشعر ناساني وفيه رفاهي
والبسه أشكو قسوة الأقدار
فإذا سكنت فقد حرمت شكائي
ولرب شكوى نقت أكراري

وفي قصيدة أخرى يصف «دمشق» بقوله : (٣٨)

ياروضة في ربوع الشام يانعة
تسرم الطير فيها وهو نشوان
وللهدير على ترجيعه نغم
من الخربير له ضرب وأوزان
تأبل الغصن فيها وانثى طرباً
لما شجته ترانيم وألحان

وفي قصيدة ثالثة بعنوان «الجندي المجهول» يقول : (٣٩)

يا شهيد العلا ورمز الفداء
لك معنى تحية البلاء
أنزلوك التراب من غير ما اسم
ولك السبوم أشرف الأسماء
يامثالاً يضم كل الضحايا
في سبيل الفخار والعلياء

قصدت أن تكون هذه النماذج في موضوعات متنوعة . يتضح منها - على سبيل المثال - قلة استخدام رامي للصورة من ناحية . وبساطتها في التشكيل من ناحية ثانية . وهذا هو ما يمكن أن يسم شعره بقدر من السهولة في التعبير . بحيث تقترب روح القصيدة عنده من وضوح النثر . بل إن فكره الأدبي بصفة عامة يعد أقرب إلى العامة أو العمومية .

القضية الثانية : خاصة بطبيعة (اللفظة الشعرية) عند رامي . حيث نجد أنها تنسم بالوضوح والبهر . بل لا تكاد تغالي إذا قلنا إنه يستخدم ألفاظاً أقرب إلى لغة الحياة وطبيعة النثر الأدبي منها إلى لغة الشعر في عصره . فالتألف متداولة ومألوفة . بل إنها تستخدم أيضاً (بدلالاتها العادية) المتعارف عليها . من هنا تقترب طبيعة الشعر عند رامي . سواء على مستوى الفصح أو العامي . ولا تكاد تجد فارقاً يذكر إلا في الإعراب أو النح . وعلى هذا تصيب إلى حد كبير (شقة الخلاف) بين شعر رامي وزجله . فهو حين

يستخدم القصص يوظفها لنقل معان عامة وصورة مألوقة . وعندما يشكّل بالعامية فإنه يوظفها لنقل نفس الفكر وعين الخيلة . من هنا نشق - فيما أرى - (ازدواجية الشاعر) وثنائية التأليف عند رامي . وقد لاحظت عليه نعتات فؤاد ملاحظة مهمة تؤكد وجهة

العام للشعر عنده . وأن شعره أقرب إلى (المقطوعات) القصيرة منه إلى القصائد الطوال . كما نجد غيره من الرومانسيين المعاصرين له أمثال إبراهيم ناجي وعلى محمود طه وأبي القاسم الشابي وغيرهم . انتهى بنا هذا كله إلى أن أحمد رامي كان شاعرا محدود الطاقة . متواضع القدرة . وأنه توصل منذ وقت مبكر إلى أدوات فنية بعينها مال إليها واستنام . بدرجة تؤكد وحدة العبقرية وتعمق العملية الإبداعية في وقت واحد ..

هذه - باختصار شديد - أهم القضايا الفكرية والفنية التي أثارها في ضميري سيرة أحمد رامي وتراثه الشعري . حاولت - قدر الطاقة أن أقدمها بعبارة وموضوعية . حتى تطوى صفحة رامي - رحمه الله - وقد أخذ قدره الواجب له من الدراسة والتقييم . لأن رامي في النهاية واحد من شعرائنا الرومانسيين . له دور في مسار الشعر وتطوير الأغنية ..

- ٥٨% - بحر الخفيف
- ٢١% - بحر الكامل
- ٥% - كل من الوافر والرمل والبسيط
- ٤% - بحر الطويل
- ٣% - كل من المجنث والمتقارب
- ٢% - بحر الخرج

وكما تحدت طبيعة المحيطة عند رامي وحجم المفردات . نحدد أيضا (الوزن) المتحكم في معظم شعره . وهو وزن (الخفيف) . وتفعيلاته :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن
فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

ويتم هذا الوزن بالمرونة لا من حيث كونه بأن تاما أو مجزؤا فحسب . بل لأنه يسمح بأن يأتي منه حوالى خمسة أضرب - كما يذكر العروضيون .

وإذا ما تصورنا هذه القضايا النقدية الثلاث : الصورة - اللغة - الموسيقى . في إطار يربطها بالشكل

نظرتنا هذه . حيث رأيت أنه يستخدم «الفاظا» محدودة . يفسرها قوم بقلة رصيده من مفردات اللغة . إن رامي بدور في ذلك (١٨١) لفظا يجمعها ويثر منها قليلا أو كثيرا في هذه القصيدة أو تلك . وهذه الأغنية أو تلك . على حسب طول كل منها .. (١٩١)

وقد عثر عن نفس الفكرة أيضا الشاعر حافظ إبراهيم (١٨٧٢ - ١٩٣٢) حين قال لرامي بسخرية المعهودة حينما كان يعرض عليه بعض شعره في مطلع حياته الأدبية : «قصيدتك دى زى السلام عليكم .. كل واحد يقدر بقولها .. !!» (١٩١)

القضية الأخيرة .. تلتقي بالقضيتين السابقتين وتؤكدهما وهي قضية (موسيقى الشعر) عند رامي . فقد ذكر إبراهيم أنيس أن ديوان رامي جاء به حوالى (١٢٠٠) بيت موزعة كالآتي : (١٩١)

هوامش البحث

مركز تحقيق تكاملي علوم إسلامي

- (١) محمد مندور : الشعر المصري بعد شوقي ج ١ ، طبعة مصر - القاهرة - د . ت . ج ١ ص
- (٢) عبد القادر القبط : الانجد الواحد في الشعر العربي . العصر ج ١ مكتبة الشب - القاهرة - ١٩٧٨ ص ٨
- (٣) ضه ودي : شعر تاحسي : الموقف والأداة ج ١ دار المعارف - القاهرة (الطبعة) ١٩٨١ ص ٣٠
- (٤) فريد مني : تفصيل يرجع : شعر تاحسي ص ٣٠ ود . بعد
- (٥) شعر تاحسي ص ٧٩
- (٦) محمد غنيمي هلال : الرومانسيكية ج ١ طبعة مصر - القاهرة - سنة ١٩٧١ ص ٤
- (٧) ضه ودي : شعر تاحسي ص ٦٣ ود . بعد
- (٨) أحمد غيب : مشاعر شعراء العصر ج ١ الطبعة العربية - دمشق - ١٩٢٢ ص ٤٥ - مقدمة صاحب جودت لبيون رامي ج ١ أغنية المصرية للكتاب - القاهرة ص ٥
- (٩) نعمت أحمد قزاد : أحمد رامي ج ١ دار المعارف - القاهرة (سنة ١٩٧٩) ص ٦
- (١٠) سعيد شارب : أحمد رامي حياته وشعره رسالة ماجستير بحوثية مكتبة جامعة القاهرة ص ٣٨
- (١١) مشاعر شعراء العصر ص ٤٦
- (١٢) أحمد رامي : حياته وشعره ص ٢٠٠
- (١٣) ديوان رامي ص ٨
- (١٤) يرجع النص كاملا في : رباعيات الخيام .. ترجمة رامي ج ١ مكتبة غريب - القاهرة ص ٢٩
- (١٥) استعنت في تحديد ملامح فلسفة الخيام بقراءة التصديق إبراهيم شت للنص الفارسي .. وعنوانه : رباعيات خيام : ج ١ أمير كبير - طهران سنة ١٣٥٢ هـ
- (١٦) رباعيات الخيام (رامى) ص ١١٠
- (١٧) راجع رأي المازني كاملا في : حصص الخيام ج ١ دار القومية - القاهرة - ١٩٦١ ص ٦٠ - ٧٩
- (١٨) الترجمة الحرفية للتصديق إبراهيم شت .. عن : رباعيات خيام - ج ١ أمير كبير - طهران ١٣٥٢ هـ
- (١٩) رامي : رباعيات الخيام ص ٣٥
- (٢٠) ضه ودي : ديوان رفاعة الطهطاوى - جمع ودراسة ج ١ أغنية المصرية - القاهرة - ١٩٧٩ ص ٦٣
- (٢١) حصص الخيام ص ٧٢
- (٢٢) أحمد رامي : ديوان رامي ج ١ مطبعة الواعظ - القاهرة - ١٩١٧ ص ٨
- (٢٣) ديوان رامي : ص ٢٨٣
- (٢٤) ديوان رامي : ص ٣٤٢
- (٢٥) ديوان رامي : ص ٣٤٠
- (٢٦) ديوان رامي : ص ٢٢٦
- (٢٧) ديوان رامي : ص ٣٤٥
- (٢٨) عبد القادر القبط : الانجد الواحد في الشعر العربي . العصر ص ٢٠٧
- (٢٩) ضه ودي : شعر تاحسي ص ٨٨
- (٣٠) ديوان رامي : ص ٩٦
- (٣١) ديوان رامي : ص ١٥٨
- (٣٢) ديوان رامي : ص ٢٢٥
- (٣٣) ديوان رامي ص ٢٩
- (٣٤) ديوان رامي ص ٢٧
- (٣٥) ديوان رامي ص ٥١
- (٣٦) ديوان رامي ص ١٣١
- (٣٧) مزيد من التفصيل عن دور اللغة في الشعر يراجع :
- Robert Miller, Ian Currie
The language of poetry- Heinemann
Educational Books, Ltd., London, 1976,
p. 48.
- G.W. Turner: Stylistics Penguin Books,
London, 1973, p. 7-13.
- (٣٦) ديوان رامي : ص ٤٣
- (٣٧) ديوان رامي : ص ٦٩
- (٣٨) ديوان رامي : ص ١٨٠
- (٣٩) نعمت أحمد قزاد : أحمد رامي ج ١ دار الهلال (اقرأ) - القاهرة - ١٩٧٩ ص ٩٢
- (٤٠) مقدمة ديوان رامي : ص ٥
- (٤١) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ج ١ الانجلو المصرية - القاهرة - ١٩٦٥ ص ٢٠٦

على حسن

مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأوبرا القاهرة ت ٩١٨٦٧١ - ٦ مكتبة الشاذلي بالخاصية الجديدة ت ٩١٩٣٧٧

جاد

يسرنا أن تقدم لقراء العربية :

مؤلفات الكاتب الكبير **توفيق الحكيم**

- * محمد
- * أرني الله
- * التعاودية
- * مسرح التجمع
- * فن الأدب
- * الملك أوديب
- * أهل الكرف
- * شمرزاد
- * يوميات نائب في الأرياف
- * المسرح المتنوع
- * عصفور من الشرق
- * عبد الشيطان
- * راقصة المعبد
- * سلطان الظلم
- * صهار الحكيم
- * سليمان الحكيم
- * زهرة القمح
- * شجرة الحكم
- * الأبرياء الناعمة
- * أسواق السلام
- * السلطان الحائر
- * بركسا أو مشكلة الحكم
- * عدالة وفن
- * يا طالع الشجرة
- * الطعام لكل فم
- * هماري قال لي
- * عصا الحكيم
- * شمس الزهراء
- * سجن العمر
- * الورطة
- * ليلة الزفاف
- * قالبنا المسرحي
- * مجالس العدل
- * محمد الرسول البشر
- * من البرج العاجي
- * نشيد الدنشد
- * تحت المصباح الأخضر

بالإضافة إلى مؤلفات أدبية مختلفة :

- فن البلاغة
- بغية الإيضاح لتأخير المفتاح في علوم البلاغة (٤ أجزاء) تأليف: عبد المتعال الصديقي
- عصر سلاطين المماليك (ثمانى مجلدات) تأليف: الأستاذ محمود درزور سليم
- الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر (جزران) تأليف: د. محمد محمد حسين
- (من الثورة العربية حتى قيام الجامعة العربية)
- علم المسرحية
- تاريخ المسرح في ٣٠٠٠ سنة
- فن الفن المسرحي
- أشهر المذاهب المسرحية
- مآذن دير مواس
- طفلك وفنه
- تجديد علم المنطوق
- تأليف: د. عبد القادر عيسى
- تأليف: أ. ل. د. نيكول
- تأليف: شادون تشينغ
- تأليف: إدوارد ج. كروج
- تأليف: درينغ هوشية
- تأليف: د. كوثر عبد السلام
- تأليف: فيكتور لونيفلد
- تأليف: عبد المتعال الصديقي
- ترجمة: درينغ هوشية
- ترجمة: درينغ هوشية
- ترجمة: درينغ هوشية
- ترجمة: سامي الجمال

مكتبة الآداب

فوزى العنتيل

من عبير الأرض

إلى رحلة في أعماق الكلمات

□ مدحت الجيار



(١)

(١-١)

محمد فوزى العنتيل (١٩٢٤ - ١٩٨١) أحد الشعراء الذين حاولوا تجديد القصيدة العربية ، بتقديم ما سمي في هذه الفترة بالشعر (الحُر) ، أو الشعر (الحديث) . وتابع فوزى العنتيل خطى الرومانسيين العرب (الديوان ، الغرغال ، أبولو) وكان تأثير (جماعة أبولو) أكثر تأثيراً عليه ، خصوصاً الشايف (١٩٠٩ - ١٩٣٤) .

وإذا كان العنتيل قد ساهم منذ البداية مع أصحاب الشعر (الحديث) ، فقد تخلف عن ركبهم فترة طويلة ، عاد بعدها إلى الإنتاج ، ثم سكت في نهاية حياته إلى أن توفى .

كان ميلاده في الثالث من نوفمبر (١٩٢٤) ، في قرية (علوان) التابعة لمحافظة (أسيوط) ، تعلم فيها تعليماً أزهرياً حتى قدم إلى القاهرة ، والتحق بكلية (دار العلوم) ، وتخرج فيها (١٩٥١) ، ثم حصل على دبلوم التربية (١٩٥٢) ، وهي الفترة التي شهدت بواكير إنتاجه الشعري .

اشتغل مدرساً للغة العربية ، ثم انتقل إلى «المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية» ، عمل سكرتيراً للجنة الشعر التي كان يرأسها (عباس العقاد) ، ثم انتقل سكرتيراً للجنة الفنون الشعبية . ثم اختير عضواً بلجان الشعر ، والدراسات الأدبية والفنون الشعبية بالمجلس الأعلى . وفي هذه الفترة تقدم فوزى العنتيل - وبالتحديد عام (١٩٥٦) - حين قررت الدولة إعطاء جوائز للشعراء ، والأدباء الذين ساهموا في تحميس الجماهير - إلى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بإنتاجه

الشعري ، بعد أن قرر المجلس إهداء ميداليات ذهبية ، وفضية للأدباء والتأبين الذين ساهموا في تعبئة الروح المعنوية لمقاومة العدوان الغاشم على مدينة (بور سعيد) . وحدث ما أسماه محمد مندور (نكتة الموسم) ^(١) ، إذ أحال المجلس إنتاج الشعراء إلى لجنة الشعر برئاسة عباس العقاد . واجتمعت اللجنة - وكان سكرتيرها فوزى العنتيل - الذي قدم ما لديه إلى العقاد رئيس اللجنة . ورفض العقاد كل الإنتاج وقال قوله المشهور : «يحول إلى لجنة النثر للاختصاص» ومن العجيب ، أن العقاد المقتدر ، المهاجم الحقيق لمدرسة الإحياء الجديدة التي تزعمها أحمد شوقي ، هو نفسه الذي يرفض البدائيات الحديثة للشعر العربي ، لأنه - وفق رواية مندور - لم يجد وحدة البيت عروضياً .

وفي عامي (١٩٦٠ - ١٩٦٢) سافر العنتيل في بعثة لدراسة الفولكلور إلى «أيرلندا» ، وفي عام (١٩٧١) عمل أستاذاً مساعداً بقسم الدراسات العربية بجامعة «إيبادان» ، بنيجيريا . وفي عام (١٩٧٦) عين أستاذاً زائراً بقسم الدراسات العربية بجامعة «بودابست» بالهنجر ، وعمل أخيراً مديراً عاماً لمركز تحقيق التراث بالهيئة المصرية العامة للكتاب .

وتنوع إنتاج العنتيل خلال رحلة الحياة هذه ، بين الإبداع ، والترجمة ، والتحقيق والدراسات :

فكان له في الشعر :

- ديوان عبير الأرض . دار الفكر العربي ١٩٥٦

- ديوان رحلة في أعماق الكلمات ، دار المعارف ١٩٧٩

ولا يضم هذان الديوانان كل ما نشره العنتيل مفرقاً في المصنف ، والمجلدات ، ويبدو أنه استبعد قصائد نشرها ، مثل قصيدة «عودة زهران» ، المنشورة في جريدة الشعب بتاريخ (١٨ يوليو ١٩٥٦) ، يضاف إلى ذلك مجموعة من القصائد ما زالت مخطوطة لم تنشر بعد :

وترجم العنتيل مختارات للشعراء المجر الكلاسيين بعنوان «الحرية والحب» ونشرتها هيئة الكتاب عام ١٩٦٨ وترجم قصائد مختارة للشاعر المجرى «شاندور بيتوفى» ونشرت عن دار روز اليوسف ، بدون تاريخ وفي المسرح : ترجم مسرحية «المهرات والنجوم» تأليف شون أوكيسي ، نشرتها هيئة الكتاب عام ١٩٦٥ . وله دراسات : الفولكلور ما هو ؟ ، دار المعارف عام ١٩٦٥ . والتربية عند العرب ، هيئة الكتاب سلسلة المكتبة الثقافية ، عام ١٩٦٦ . وبين الثقافة الشعبية والفولكلور ، هيئة الكتاب وقد أتم قبل وفاته تحقيقاً لكتابين هما :

(١) مقامات الحريري - تأليف الإمام محمد عبده .

(٢) رحلة ابن فضلان إلى بلاد الخزر - لابن فضلان .

ولم ينشر كلاهما حتى الآن .

كما أتم تأليف كتاب عن «عالم الحكايات الشعبية» لم يطبع بعد .

(٧)

ومن خلال إنتاجه ندرك أنه بدأ يظهر قصائده منذ عام ١٩٥١ م. متقلباً بين الواقع الاجتماعي لمصر في تلك الفترة. وبين واقعه النفسي الحزين. الأمل في انفراجة أعلى تدفع هذا الشعب إلى الحرية والثورة. واستمر في الإنتاج حتى عام ١٩٥٦ حيث جمع قصائده في ديوانه الأول «عبر الأرض». ولم يسكت بعدها. لكنه كتب مجموعة قصائد قصيرة سماها فيما بعد «أغنيات بلا نهاية» لم ينشرها منفصلة بل أخر نشرها حتى عام ١٩٧٩ عندما أخرج ديوانه الثاني والأخير «رحلة في أعماق الكلمات». ومن تاريخ طبع الديوانين ندرك فترة البعد عن نشر الشعر عند فوزى العتيل بسبب توزيعه بين مشاغل كثيرة على رأسها العمل في حقل الأدب الشعبي. ومنها سفره في بعثة خارج البلاد أصابته بالاغتراب والاضطراب كما عبر هو. في مقدمة ديوانه الثاني. وإن كانت أثرت عالمه الشعري كثيراً. ومنها الوضع الثقافي الذي عاشه العتيل بعد رجوعه من أوروبا حيث غامت رؤيته للواقع المصري. فكان يرى الموت في كل شيء.

(١ - ٢)

تناول الديوان الأول «عبر الأرض» قصائده التي كتبها في سنوات أربع بين (١٩٥١ - ١٩٥٥). وهي قصائد تنوع بين الارتباط بالأرض. بالقرية. وبين تصوير مواقف من بعض الأحداث التاريخية التي مرت بمصر. مثل «نشيد المعركة» عن أبطال معركة القناة ضد المستعمر الإنجليزي (١٩٥١). ومثل «صرخة القيد» عن حريق ٢٦ يناير (١٩٥٢). وقصائد أخرى عن الحرية. والحب. والمرأة. والثورة على ما يعوق الحرية. وفي الديوان قصيدتان في ذكرى شاعر تونس «أبي القاسم الشابي». وشاعر النهضة الإسلامية «محمد اقبال». وفيها عدا ذلك. تدور القصائد حول عالم الرومانسيين الذي يهيم بالطبيعة والموسيقى. ولا تسير قصائد الديوان في خط تاريخي متعاقب. بل وزعها الشاعر بطريقة خاصة لا تلزم التسايع الزمني. والواضح من تتبعها أن الشاعر قسم القصائد قسمين. يفصل بينهما ذكرى الشابي وإقبال ونشيد المعركة. وجعل في القسم الأول القصائد التي تناول الأرض والقرية. وما فيها من ذكريات وصلوات. منشداً للنيل نشيده. وللأيد نشيده. ولتركيز الشاعر على القرية في هذا القسم. نراه مبتهجاً. يعيش ربيعاً في القرية المصرية. ويختتم القسم «بصلاة المساء». ويكفي أن نذكر هنا. أسماء قصائد هذا القسم لتظهر علاقة الشاعر بالطبيعة في قرينته: «عبر الأرض». نشيد النيل. الربيع في القرية. حامله الجرة. مولد شعب. نشيد الأبدية. الرسائل المخرقة. الحرية. أغنية الربيع. في الليل. حكاية قلب. الغوى التائه. صلاة المساء.

ويحتوي القسم الثاني من الديوان القصائد التي تخرج إلى الواقع بمشاكله وأحزانه التي عاشها الشاعر وعاشها معه مصر في الفترة ما بين (١٩٥١ - ١٩٥٢). ثم قصيدة «حريق الكبرياء» (١٩٥٤). وتتناول تلك القصائد الجو المظلم الذي خيم على النفوس في مختلف المناسبات: ذكر الشاعر منها المرأة الحاططة التي تأكل من عرق الشهوة. والمساكين. الذين ينتظرون المعونة. ويجب أن نلاحظ إخفاء الشاعر لتاريخ هاتين القصيدتين! وتتناول بقية القصائد في هذا القسم: (الجنة الضائعة. الربيع الظلم. القيود. ونداء. وهي قصيدة بدون تاريخ أيضاً. وحريق الكبرياء. القطار. العاشق. صرخة القيد. قصة العودة وهي بدون تاريخ).

ومن الاستعراض السابق لقصائد «عبر الأرض» يتضح أن الشاعر قصد إلى ترتيب موضوعي للقصائد. مما جعله يغفل ترتيبها زمنياً. ولهذا نقوم بترتيب زمني للديوان عند الدراسة الجاهلية حتى يستفي لنا إدراك تطوره الفني والكشف عن نمو رموزه ومجازاته. وكذلك استخداماته الخاصة للغة. ذلك لأن الترتيب الخالي لا يسمح بنظرة تطورية. وإنما يدفع الباحث إلى تناول موضوعي.

(١ - ٣)

أما الديوان الثاني. فقد جعله الشاعر رحلة في أعماق الكلمات. تشمل نماذج شعرية منذ بدأ الشاعر كتابة الشعر (١٩٥١) حتى وقت صدور الديوان. فلا يتوقف. خلال هذه السنين الطويلة. إلا على نماذج تمثل حياته كلها خلال سنوات بين (١٩٥١ - ١٩٧٦). وتكشف هذه النماذج عن رغبة الشاعر في عرض نفسه من جديد. ويلاحظ إدراج قصائد «أغنيات بلا نهاية» في آخر ديوانه هذا. وهي قصائد تمتد زمنياً بين (١٩٥٢ - ١٩٥٥) وهي نفس المدة التي كتب فيها ديوانه «عبر الأرض». وكأنه يستدرك بهذا على ديوانه الأول.

وهذه القصائد أغنيات قصيرة تمثل لقطات سريعة من واقع الشاعر. وتشكل ديواناً صغيراً داخل ديوان «رحلة في أعماق الكلمات». وكلها أغنيات حزينة تكشف عن حرمان الشاعر وتحسره على ما فات من حب. ومن عمر.

ويرتب الشاعر بنفس الطريقة قصائد ديوانه الثاني. مهماً الترتيب الزمني. حتى إننا نراه يجمع في قصيدة واحدة. هي «بكائيات قديمة» ثلاث قصائد قِبلت في زمان مختلف ومكان مختلف. حيث تتوزع تواريخها ما بين عامي (١٩٦٩ - ١٩٧٢). كتب الجزء الأول والثاني منها في القاهرة أما الثالث فقد كتبه في «إبيادان».

وتظهر قصائد «رحلة في أعماق الكلمات» - إذا استثنينا الإهداء إلى نجل الشاعر - فجوة زمنية عميقة تمتد من عام (١٩٥٩) حتى عام (١٩٦٩) أي عشر سنوات تقريباً. بلا كتابة. انشغل خلالها الشاعر بأشياء أخرى صرفته عن الشعر. وكان كل شيء في هذه الفترة - كما قال هو في مقدمة الديوان - مثل الموت. لذلك فالديوان قسماً. الأول: ما بين (١٩٥١ - ١٩٥٩). والثاني: ما بين (١٩٦٩ - ١٩٧٦). ويسمى القسم الأول (على المستوى الزمني) إلى عالم «عبر الأرض». أما القسم الثاني فهو نتاج واقع مختلف. عاشه الشاعر عند سفره إلى أوروبا حيث عاش حالة «الاغتراب». والرغبة في الحسك بكل ما هو مصري. وعربي. وإسلامي. ولذلك كان الشاعر الذي يعيش في (أيرلندا) بين جنبات الطبيعة المتوحشة. يمد بصره إلى أندلس الأملس البعيد. وتنطلق عيناه لتلمح مسلة القراصة المعروضة في باريس. ولترى التاريخ الإسلامي في محاولة لنفي غربة الوجه واليد واللسان.

وضع فوزى العتيل قصائد «أغنيات بلا نهاية» في نهاية الديوان وبدأ بآخر إنتاجه فاصلاً بين الرحلتين بقصيدة «بكائيات قديمة» حتى نستطيع القول بأن إنتاج المرحلة الثانية من حياة الشاعر (١٩٦٩ - ١٩٧٦) لا تتجاوز سبع قصائد. أما إنتاج الشاعر الغزير فقد انحصر في مرحلة (١٩٥١ - ١٩٥٩). وإذا كانت المرحلة الأولى تتميز بالغنائية. والصوت المنفرد. فإن المرحلة الثانية - التي جاءت بعد صمت استغرق عشر سنوات تقريباً. بعد غربة واضطراب - تميزت بطول النفس. وتعدد الأصوات في القصيدة الواحدة. كما أن الشاعر قد خرج من محيط القرية الضيق. ومن عالم الطبيعة. إلى محيط إنساني. كما خرج الشاعر إلى التاريخ الإسلامي والمصري يستقي منها عناصر جديدة يطعم بها قصائده التي زاجت - في آن - ما بين الشعر وتقنيات أخرى كالحكاية. والحوار وتعدد الأصوات. والاسترجاع. واستخدام تيمة الراوي. والتضمين الشعري. وأخيراً رواية لغة الأوروبي بحروف عربية. مع طول القصيدة وتنوع محاورها التي تلتقي - في النهاية - في نقطة واحدة. وواضح أن وعي الشاعر بأدواته ارتقى. وتشعبت رؤيته إلى العالم وأخذت القصائد كياناً تشكلياً يتضمن مستويين:

أولها: آتى تنبع فيه القصيدة من اللحظة الحاضرة. لحظة التجربة الشعرية نفسها.

ولأنها: تاريخي يعتمد على تداعي السياقات التاريخية. والنفسية للموقف الشعري. فيها عدا قصيدة السندباد العربي التي قِبلت (١٩٥٩) ويمكن أن نضمها إلى قصائد المرحلة الثانية لأنها تقوم على نفس التقنية التي يستخدمها الشاعر في مرحلة إبداعه الثانية.

الواقع السياسي الذي عاشته مصر منذ عام (١٩٥١) ، مشجعاً الثورة ضد الاستعمار والفرود على ما هو كائن . لكنه يعود للماضي يستمد منه قوته ودافعه على الفعل ، محرضاً شعبه على طلب الحرية . ويشند عليه الواقع فيحس بالقرية والضياء والحرمان ، ويعلم بالغد المشرق . وهنا يتجه الشاعر إلى الأرض (القرية) لأنها تمثل له التقاء والحرية في عالم سادته الوحشة والقسوة . ويلتحم الشاعر بالجموع ، فيلتحم بالأرض التي تأخذ دور الأم . ثم تنفجر الثانية من جديد حينما يرى الشاعر العالم يتنازع الغنى والفقر ، الزيف والصدق ، فيعود للأرض يبحث فيها عن الخلاص . وعندما يلتحم الشاعر بالأرض تزداد دلالات الالتحام ، فيبدأ الالتحام بالمرأة جسداً ، حباً . وفي نهاية هذه المرحلة يعود الشاعر من جديد إلى الماضي ليستمد منه قوة تعجل بالفجر الذي يحلم به . ويعيش الشاعر - خلال هذا كله - في ثنائية ضدية (الحاضر / المستقبل) و(الغنى - الفقر) ، و(الزيف - الصدق) ، و(الانفصال عن الأرض والناس - الاتصال بالأرض والناس) . وقد خلقت هذه الثنائية ، ثنائية ضدية تماثلها في لغة الشعر ، ورموزها ، حيث بدأ رمز (الليل) وإيماءاته والدلالات القرية منه . تتضاد مع رمز (الفجر) وإيماءاته والدلالات القرية منه . ومنذ هذه اللحظة (الأولى) يتساوى الليل في دلالاته مع الواقع والحاضر والانفصال ، ويتساوى الفجر مع الخلاص والمستقبل . ولكننا يجب أن نلاحظ أن الرمز الواحد يقوم بذاته على ثنائية نعطي دلالة وضدها ، كما أن رموز الشاعر - فيما بعد - تتجاوب وتتبادل الأماكن والدلالات . وسيظهر ذلك عند معالجة الجواز والرمز .

(٢ - ٤)

في المرحلة الأولى : سيطر الصوت المنفرد على قصائد الشاعر . فلا يسمع في القصائد صوت آخر . فليس هناك تنوع في الأصوات ، فالشاعر - وحده - خالق القصائد المتصرف في الأمور ومجرياتها . يحمل قلب الإله . وبهذا الصوت الواحد ، سيطرت الثنائية بموسيقيتها ، وصورها الشعرية . وبجاراتها التي تبرز ذات الشاعر . محرضاً وخطيباً مرة :

أيها الفجر ... أيقظ الحالمينا
أيها الشعب ... حطيم
الظالمينا . ص ١٠٧ ع

وباحثاً عن ذاته . وعن فجرها مرة أخرى :
أقسمت بالروح ...
تبحث في ذاتك عن فجرها . ص ١٣٣ ع
مسقطاً أفراحه وأحزانه . فوق كل ما يحده .
ويصبح الفجر رمز الخلاص والنور والحرية ، بدأ نبئ الظلام لميت أيام الشاعر :



مركز تحقيق تكملة علوم إسلامي

(١ - ٤)

ولأن القصد من هذه الدراسة يتركز في الكشف عن رؤية الشاعر . ومعرفة مدى وعيه بأدواته في تجلياتها الشعرية المتعددة . فإن ترتيب قصائد الديوانين (عبير الأرض) ، و(رحلة في أعماق الكلمات) (٣) على ما هي عليه لا يصلح للدراسة . ولذلك سترتب القصائد وفق الترتيب الزمني ، ومن هنا لن نقول : الديوان الأول . والديوان الثاني . بل نقسم القصائد - من الآن - إلى المرحلتين الزمنيتين اللتين أشرنا إليهما قبل قليل . وسنعمل المرحلة الأولى : تشمل كل القصائد التي قبلت ما بين (١٩٥١ - ١٩٥٩) . وتشمل المرحلة الثانية القصائد التي قبلت ما بين (١٩٦٧ - تاريخ إهداء الديوان الثاني - ، ١٩٧٦) دون اعتبار لمكان طبع القصيدة في الديوانين .

(٢ - ٢)

ووفق هذا الترتيب الزمني تعتبر قصيدة «نشيد المعركة» التي كتبها الشاعر لأبطال معركة القناة ضد الاستعمار (١٩٥١) . البداية التاريخية لفوزي العتيل . وتعتبر قصيدة «بطاقة بريد من سرا ييقو» التي كتبها في إبريل بمدينة «بيوجراد» خاتمة قصائده . أما القصائد غير المؤرخة المنشورة في الديوانين فتنتهي إلى المرحلة الأولى للشاعر ، لأنها تحمل نفس السمات الجمالية لإبداع فوزي العتيل في هذه المرحلة .

(٢ - ٣)

في شعر المرحلة الأولى ، انسمت رؤية الشاعر بالثنائية . فالعالم من زاوية الذات عالمان : عالم تعيشه بكل ما فيه من أحزان وظلم . وعالم ترنو إليه . ولهذا كان الشاعر يتصل بمجتمعه ويفصل عنه ؛ لكنه يسرع - في النهاية - نحو الأرض والناس ؛ ليحس بالحياة . ومنذ البداية . تبدأ الرؤية الجمالية في (التجذر) يتنازعها الواقع والحلم ، يبدأ الشاعر من

(٢)

(٢ - ١) الرؤية - الموقف :

خمس وخمسون قصيدة . تمثل الإبداع الشعري لفوزي العتيل^(١) ولا شك أن هذا الإبداع يعمل (رؤية - موقفاً) للعالم . ذلك العالم الذي تعارك معه الشاعر . خلال حياته . فاتخذ منه موقفاً رأى من خلاله العالم من زاوية متميزة . ولن نضع العربة أمام

ذاته في كل شيء حوله :

والفراش والنور ، على فوزى العتيل في أجزاء من قصائده مثل « في الليل » ، « حكاية قلب » ، « الهوى التائه » وكما في صورة القلب الذبيح التي أشرنا إليها منذ قليل .. ونجد - على سبيل المثال - صدى بيت ناجي :

ربينه طفلاً بذلت له
ما شاء من خضر ومن لبن

في قول العتيل :

أحقاً - أن هذا الحب طفل .. هز روحنا ؟
يثرثر . في جوانحنا ..
ويخفق . بين جنبينا ..
نقبل في غداؤه .. صبا قر .. ولكننا ..
نعينا .. فعاد لنا ..
فقلنا .. لم يغب عنا .. ص ٨٦ ع

ولكن التأثير الأكبر يرتبط بأبي القاسم الشابي . ونستطيع أن نقول إن بدايات العتيل ومعظم قصائده المرحلة الأولى متأثرة بالشابي أوضح التأثير .

ويتدرج تأثير الشابي : من تأثير الديوان كله ، كما هو واضح في قصيدة العتيل « أصداء من تونس » في ذكرى أبي القاسم الشابي ص ٩٦ - ١٠١ ع ، إلى تأثير قصائده بعينها تظهر بين الفينة والفينة . كما نجد في تأثير قصيدة « إرادة الحياة » للشابي وه النبي المجهول . وقصيدة « الصباح الجديد » وقصيدة « شكوى اليتيم » . « صلوات في هبكل الحب » حيث نجد تأثيراتها واضحة في قصائد العتيل « عبر الأرض » . « الربيع في القرية » . « ومولد شعب » . « ونشيد الأبدية » . « وحريق الكبرياء » . « وصرخة القيد » .

ونجده يكرر اسم قصيدة « الجنة الضائعة » بنفس عنوان الشابي . كما نجد صوراً جزئية كثيرة مأخوذة - نصاً - من الشابي . نذكر منها على سبيل المثال : « أفزع ناي الضحى ... » . « فقد كسرت قيودي » . « الفجر الجميل » . « الليل الرهيب » . « ليل الدهور » . « وشحت نفسي » . « وادي الموت » . « جلالها المعبود » . « فجرها المنشود » ... إلخ .

وقد يتصرف العتيل في الصورة مثلما فعل في صورة النسر :

يا أيها النسر المخلوق . فوق آفاق
الرياح ص ٥٧ ع

التي تذكر بأصلها عند الشابي :

سأعيش رغم الداء والأعداء كالنسر فوق
القمة السماء .

- وسمعت صوتي ..

صوت نفسي زائراً . فوق الوجود

فوقفت أسمع من بعيد ..

صوت نفسي .. من بعيد .. ص ٥٩ ع

- وحدقت في الناس خلف الدروب

فأبصرت في كل وجه .. أنا ص ٦٤ ع

وسنرى أن هذه الذاتية . والوجدانية تكمن وراء تجاوب الرموز . وتعدد دلالاتها حيث يسقط الشاعر حالته من حزن أو فرح . وفي هذا السياق . نستطيع القول . إن نتاج هذه المرحلة نتاج موقف روماني ورؤية رومانسية للعالم . تضحمت حتى تحولت إلى صليب مذبوح . علا صوته فوق كل شيء في عالم الشاعر . ذلك العالم الذي اتخذ من الطبيعة لبنات صاغ منها قاموسه الشعري . ولذلك نرى جزئيات العالم الغالبة في شعر هذه الفترة ترتبط بـ « الفجر » . « الدجى » . « الربيع » . « الخريف » . « النور » . « النار » . « البحر » . « القمر » . « الشمس » . « اللظى » . « السحاب » . « الحريق » . « الصباح » . « الغمام » . « الجنة » . « اللحن » . « الريح » . « الظلام » . « الصلاة » . « الناي » . ونجد الشاعر يهرب إلى الطبيعة (الأم) المتمثلة في قرينه . يرى فيها البكارة والطهر . والاتصال . بدلاً عن عالم الناس الموبوء .

(٢ - ٥)

وهذا الموقف الرومانسي . هو السبب الفاعل وراء رؤية الشاعر للعالم في ثنائياته . والسبب فيها كان يحتاج الشاعر من أحاسيس الغربة . والتشاؤم . والوحدة . حيث يرى نفسه في وادٍ . وشعبه في وادٍ آخر . ويرى نفسه يعيش حلماً لم يوجد بعد . لكنه يظل مشدوداً - في نفس الوقت - إلى الواقع المر . ونستطيع - في هذا المجال - أن نلمح تأثيرات بعض شعراء الرومانسية العربية الكبار . في شعر فوزى العتيل . كما نلمح تأثيراتهم الجمالية في نظام القصيدة . وفي الصور . وبأخذ هذا التأثير درجات متفاوتة .

ونلمح تأثيراً « لعل عمود طه » في بيته عن الشاعر الذي :

هبط الأرض كالشعاع السني
بعضاً شاعره . وقلب نبي

حيث نرى فوزى العتيل يكرر نفس الدلالة في قوله عن الشابي :

هبط الأرض . شاعراً ونبياً
وارتضاها مقامه . ونشوره ص ٩٧ ع

ونلمح تأثير « إبراهيم ناجي » في صور « الطفل

يبني بها الفجر ليالي السدود

ليخفق الروض وأنسامه . ص ١٣٣ ع

ويتحول الليل رمز الموت والاستعباد إلى ليل يعشقه الشاعر وينجيه :

- أنا قد عشقت الليل والأحلام في الريف الحنون

ويتحول الليل إلى مناضل يعجل بالفجر والحرية :

- وأحلام مذهبة ..

وأشواق معذبة ..

يطير بها جناح الليل

من جبل إلى جبل

لنبحث فجعنا الشوان في تخان

أرغول . ص ٣٦ ع

مثلاً يتحول إلى شوق مقدس :

- بعثنا الليل أشواقاً مقدسة . ص ٨٥ ع

ونظهر هذه الذاتية . والفردية . في أقصى مداه . حين يحس الشاعر بشوة قلبه وألوهيته فيتحول إلى المسيح المقتدى . رمز الخلاص والطهارة . فتتشرب التعميرات والصور التي تخرج من عالم المسيح والعذرية والأفانوم :

- سأحمل عمري المصلوب في هبكل
أيامى . ص ٤٠ ع

- لا . لن أموت على صليب عذابه . ص ١٣٧ ع

- وباسمك عائق عيسى الصليب

ليجيا طليقاً وراء المدى .. ص ٧٧ ع

- وفي مقلتي عذاب المسيح .. ص ٦٧ ع

- وذابت شمعي العذراء في أشواق

إعصاري . ص ٤١ ع

- وأذوب في أفنومها متغلغلاً في نورها .

فالأسطر السابقة تحتوي صوراً تعكس كلها مشاعر الفداء . والخلاص . والنبوة . وتبدو ذات الشاعر - فيها - متفردة . متوحدة في عذابها وآلامها . ويعبر العتيل - من هذا المنظور - عن قلبه . بصور من نفس المجال الدلالي . فقلبه الذبيح (الفداء) :

- لست أنسى لب الأشواق في قلبي
الذبيح . ص ٩١ ع

- وسرقص كالطير مذبوحة .. بقلبي

الذبيح . ص ٨٧ ع

- بخفيها دم قلبي الذبيح .. ص ٩٧ ع

ومن منطلق الصوت الواحد - والذات المتفردة - يستخدم الشاعر تقنية تبرز صوته عالياً داخل بعض القصائد . فيتحوّل - على سبيل المثال - إلى : راوٍ ، يحكي ويقص . كما في قصيدته « ليلة في القرية » وغيرها^(١) . حيث يعلو صوته . بل إنه يسمع صدى صوته في الأصوات الأخرى . فتحل

- لست أنسى فجرتك الضاحك يا نور صباحي ..
- يا حسناً صوّاً الفجر على أغصانها .. ص ٨٩ ع
- . تستقبل الفجر الجميل . ص ٤٤ ع
- يا رزى فجرى الذى نور آفاق غامى . ص ٩١ ع^(١)

وإذا كان « الفجر » نصوعاً ، مضيقاً ، ضاحكاً ، منوراً ، يحمل دلالات البشر والحرية . فإن الليل يحمل الدلالة المناقضة : فهو رمز الظلم ، والموت ، والاستعمار ، والموت ، والفساد .

- أخى خلف الدجى الظامى للأضواء .. للفجر ص ٣٥ ع
- توشحت بالفجر فوق السهوب ..
- لا تحضن الليل إما دنا .. ص ٦٤ ع
- فى أذرع الليل الرهيب ص ٤٦ ع
- وهناك يأتى الليل عرباناً كأحلام الغريب ص ٤٥ ع
- ويتركنا وراء الليل جوعانين ظامينا .. ص ٤٠ ع

وهناك ثنائية أخرى بين الربيع والخريف . وإذا كان الربيع رمز الحياة والإشراق والحنان ، كما يقول الشاعر :

- وهوى يسقى أزاهيرى بأحلام ربيعك . ص ٩٠ ع
- قد كان لى فى ربيع العمر أغنية مشوقة ..
- وحين كالربيع ندى .. ص ١٢٧ ع
- ملأت كؤوس طفولتى بهوى الربيع الباكر . ص ٤٨ ع
- لتسقى بأنداء الربيع جديى ص ٩٥ ع
- وتمسح كف الربيع الحنون . غصون الشجر . ص ٦٦ ر

يأتى « الخريف » - على النقيض من ذلك - حاملاً دلالات النار ، والحريق ، والشحوب ، والموت :

- مكبل اللحن .. شق القطوف ..
- أشرب من كـلـيك نـار الخريف . ص ١٣٢ ع
- لسوف تعانق نار الخريف . ص ٨٧ ع
- فـالخريف المـمـوم شـابـت لـيـالـيـه . ص ٨٢ ع
- لا . لن أعيش عريقاً شاحياً . ص ١٣٩ ع
- صرعى كأوراق الخريف على القبور ..
- وآدم فوق طريق الخريف يسير بظل كبير . ص ٧١ ع

وفى كثير من القصائد نحس موسيقى قصائد محددة عند الشائى ، خصوصاً قصائد بحر المتقارب مما يؤكد أثر التداعى المقترن بحركة الذاكرة فى تعاملها مع الوزن .

(٣)

(١ - ٣) الصورة والرمز

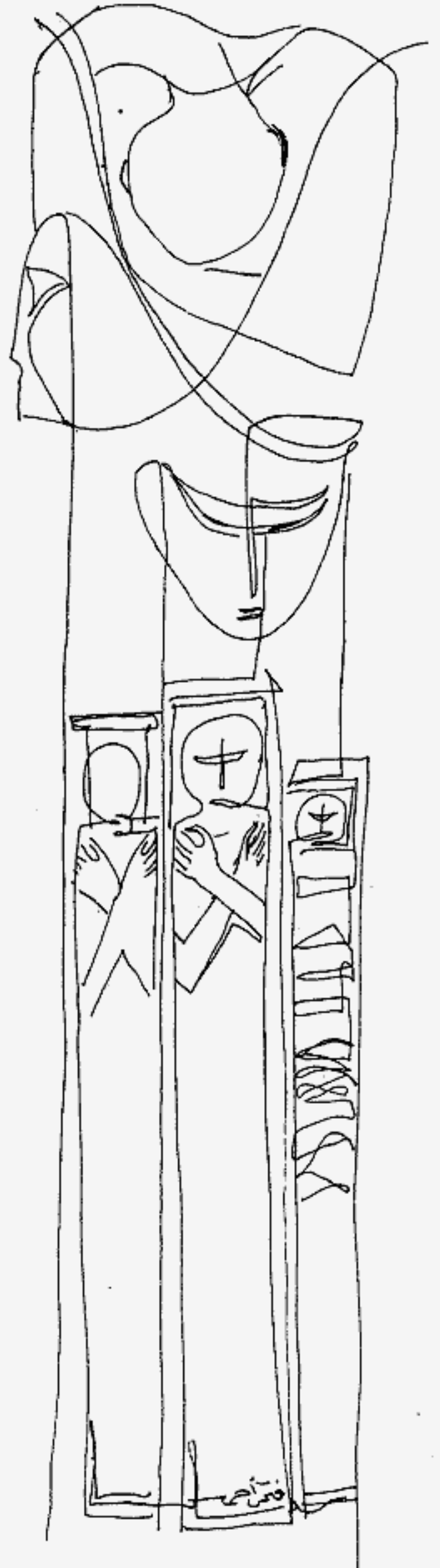
تلتحم عناصر الكون بالشاعر ، ويلتحم بها ، وتصبح علاقات اللغة علاقات تداخل ، ولذلك فاداة التعبير الأساسية فى أعمال المرحلة الأولى عند العتيلى تقوم على الصورة الاستعارية . أما التشبيه فهو قليل داخل هذه المرحلة . فلا نجد فى ثمان وأربعين قصيدة سوى أربعة وستين تشبيهاً فحسب ، وهى نسبة ضئيلة جداً ، إذا قيست بعدد القصائد وبكم الأبيات . ولست فى سبيل إحصاء عدد الاستعارات والتشبيهات ، فلذلك بحال آخر ، ولكن القصد من ذلك بيان نسبة العلاقات القائمة على وجود طرف الصورة فى حالة انفصال - خصوصاً أن معظم تشبيهات العتيلى تستخدم التشبيه ذا الأداة - وبيان الوجه الآخر ، وهو وجود طرف الصورة فى تلاحم ، لأن ذلك - فى النهاية - مرتبط بالموقف والرؤية اللذين أشرنا إليهما . ويساعد إسقاط الشاعر وحلوله فى عناصر الكون على خلق صورة لا تعرف الحدود المنطقية فى تشكيلات اللغة . بل تتجاوز علاقات اللغة حدودها المعتادة .

(٢ - ٣)

أما الرمز فيبدو تابعاً للرؤية الثنائية للعالم - عند الشاعر وأن الصور الشعرية التى تتكرر فى أعمال هذه المرحلة أربع صور - تتحول إلى رموز تحتل موقف الشاعر من العالم . وتنقسم الصور الشعرية الرمز « إلى ثنائيات متضادة - فى الغالب - حيث نرى « صورة الفجر » فى مقابل « صورة الليل » . و « صورة الربيع » فى مقابل « صورة الخريف » . وهذه القسمة الثنائية تعكس ثنائية الرؤية حيث يعمل الرمز الواحد الدلالة وضدها فى نفس الوقت .

والفجر يحمل دلالة : النور . والحرية . والخلاص . والمستقبل . والصباح :

- لكن روى ظلت فجراً يضيئ دجايها ص ٣٠ ع
- موكب الفجر النصوع . ص ٥٩ ع
- ونور فـجـرك فى مدار الأنجم . ص ١٤٩ ع
- وأنت فـجـرى فى لـيـالى الأزل . ص ١٣١ ع



(٤)

(٤ - ١) الرؤية - الموقف (المرحلة الثانية) :

بواصل فوزى العنتيل نفس الثانية في رؤيته للعالم . فإزال الصراع - عنده - بين الواقع والرغبة في الحل أو البديل . ولكن الشاعر - في نفس الوقت - يخلق ثنائية أخرى . حين يترقب الفجر (الحرية والخلاص) . ويمتد إلى (الماضي) بأخذ من عناصره جزئيات تسرع بحركة الواقع . وتدفعه إلى الفجر . وإذا كان الشاعر في المرحلة الأولى قد حمل الرموز الشعرية موقفه . وثانيته : (الليل - الفجر - الربيع - الخريف) . فإنه يتجه في المرحلة الثانية إلى عناصر جديدة مباشرة . تفصح عن هذه الثانية . التي تحولت إلى (الماضي) تختار منه شخصياته . وحوادثه البديلة عن الواقع :

الماضي : روح .. ورفات

زمن يتجدد . سجن تسقط فيه الشارات
سجن يتكوكب فيه عيد . وطفاة
يصبح سخرية الملهة بأحزان المأساة . ويموت
الزمن المقهور ليعث في كلمات
تحكي عن صدا القصبان . وعن ميلاد
الثورات . ص ١٩ ر

فالثانية امتدت إلى عناصر جديدة في زمن الماضي بين (روح . ورفات) . (عيد . وطفاة) . (سخرية الملهة . وأحزان المأساة) . (يموت الزمن . ويعث في كلمات) . (صدا القصبان . وميلاد الثورات) . ولهذا شجبت الثانية الضدية التي كانت بين عناصر الطبيعة الصامتة . وبعثت في عناصر جديدة للصراع . أصبحت تشكل عالم فوزى العنتيل في المرحلة الثانية . ولقد عادت هذه المرحلة إلى المجتمع تلمح قطبي صراعه في الماضي . لأنها لم تجد خلافاً بين ما ترنو إليه . وما كان في لحظات المجد العربي الحرى القديم . لكن فوزى العنتيل - في هذه المرة - يلمح إلى الجدل بين الروح والجسد . بين الماضي والحاضر . ويلمح تحول (الماضي . الزمن . الفعل) إلى (كلمات) .

ويتحول الموقف الحالم في المرحلة الأولى إلى موقف جديد يرى أن :

- السيف شعار جميع
المظلومين .. ! ص ١٤ ر

ويتحول شعاره إلى :

- أقتل أعداءك .. يا قابيل .. ! ص ١٦

أى يخل السيف محل الكلمات . ويصبح الفجر (المأمول) خارجاً من الظلمة (الواقع) . ولن يبيط من السماء :

ومن خلال هذه النصوص - وغيرها - تبدو الرموز في تعارضاتها الثنائية . حيث يقف الفجر ضد الليل . ويقف الربيع ضد الخريف .

(٣ - ٣)

لكن يعمل الرمز الشعرى - أحياناً - التقيض في داخله . فالفجر رمز النور والحرية بين السدود :

يقف بها الفجر ليالى السدود
ليخفق الروع وأنسامه
والروع إثم الخطايا الفجر
أنضجها في الليل نور القمر . ص ١٣٢ ع

وبعد أن كان الفجر ختاماً للوحشة والظلم . يصبح مجهولاً :

ماذا وراء الفجر للساشرين ؟ ص ١٢٩ ع
وبصبح الفجر .

الشاطئ المجهول فوق النجوم . ص ١٢٥ ع
ويتحول الليل الرهيب الكئيب والمميت إلى محبوب . وعاشق . ومناضل . كما ذكرنا في الأمثلة السابقة .

وتجانب الرموز المشابهة عند الشاعر وتأخذ مجاًلاً دلاليةً واحداً . فتتقارب دلالات الربيع والفجر والحلم والغد في قول الشاعر :

عاد الربيع . وفتق نسائه ..
فاهتر فجر شباني .. حالماً بغد . ص ١٢٨ ع
وقد يشتعل الفجر (مثل الخريف) لكن اشتعاله حرية وصباح :

وأغرق ديمومي في الزمان . ليشتمل الفجر
فوق دجاي . ص ٧٥ ر

ويتساوى الخريف مع الشتاء :

لا تحزني
سأبيع أيامي لمصاحي الدماء
وأعود مغبر الضمير
أعود مثل الكاذبين
الساقطين على الدروب

صرعى كأوراق الخريف على القبور
سأعود .. منتفخ الجيوب
كالأدعياء

الساقطين . على دهاليز
الشتاء ! ص ٧١ . ٧٢ ع

هكذا . نستطيع أن نقول : إن المرحلة الأولى من إبداع فوزى العنتيل كانت صورة من صور الشعر الرومانسي . وإن تميزت فيها رؤية الشاعر بالثنائية . التي تركت آثارها على التشكيل الجبالي للغة .

- إن الفجر سبولد من أحشاء
الظلمات . ص ٤٩ ر

ولن تبدأ الرحلة :

- حتى تتجمع في الأفق الشرق رياح
الفجر . ص ٢٩ ر

وقد انعكست هذه الرؤية - الموقف . على صور الشاعر وتشكيلاته اللغوية الأخرى . فقد حافظ على الرموز القديمة . وثبت دلالاتها مثلما كانت تستعمل في المرحلة الأولى . لكنه استخدمها في مرات قليلة . واستعاض عن بقية الرموز بعناصر جديدة . وتفنية تشير إليها . وأهم رمز شعري حافظ عليه الشاعر طوال حياته وغير إنتاجه كله هو رمز الفجر - رمز الحرية والخلاص :

- فلسوف يمر هنا
طاووس الفجر المزههر
الألوان . ص ١٧ ر
- فتلاً نور حسامك في فجر
الكلمات . ص ٢٣ ر

ويظل الفجر نقبضاً لليل والظلمة مثلما كان في المرحلة الأولى :

- يغشاني الحزن إذا الليل نجهم
واستل حسام الظلمة
كى يضرب أعناق الأنجم ..
- تساقط أدمع نجمة ..

في خلجان الليل الوحشية . ص ١١ ر

أما بقية الرموز الشعرية فقد اختفت في المرحلة الثانية (رمز الربيع والخريف) . ولكن الشاعر حمل رؤيته - موقفه - لعناصر التاريخ وشخصياته . خصوصاً شخصية الفرسان التي حاربت الظلم . وضحت بالنفس من أجل العقيدة أو شرف الكلمة .

(٤ - ٢)

لقد ارتق وعي الشاعر بأدواته . وأصبحت القصيدة كلها تقوم على الثنائية الضدية . في حوار بين الماضي والحاضر . بين الحلم والواقع :

كانت كلمات أغنيات
رؤيا يتجدد فيها ما هو آت

وغفوت على لحن الألحان

وصحوت . بلا ذكرى ... وبلا نسيان

لقد عدلت في الكلمات . (رحلة في أعماق
الكلمات ص ١٨ ، ٢٩ ر)

وقد تقوم القصيدة على (تعدد الأصوات)
والحوار مع تجدد الصراع بين الحلم والواقع ؛ ففي
قصيدة الحصان المسحور يتحاور صوت الشاعر مع
صوت طفل ، وصوت ريتشارد الحارجي مع صوته
الداخلي ، ويجعل الشاعر من هذه الأصوات وسيلته
الأولى في عرض الصراع بين الحلم والواقع . بين
الماضي المتحقق وحلم اليوم ، متخذاً من الزمن حصاناً
سحرياً يستدعيه كلما احتاج إليه :

ورأيت كما يبدو للنائم

واجترت دروباً ممتدة

لا أعرفها ..

اسمع طفلاً يلفظ ..

وتغمز الرؤيا ...

- هذا ريتشارد الثالث يصرخ في البرية ...
مات جوادك يا ريتشارد ...
أعجل من نفسي حين صحت
- مجنون أنت .. (قصيدة الحصان
المسحور ص ٣٥ - ٤١)

وزدادت نسبة التضمن الشعري في قصائد
المرحلة الثانية . فترى تضميناً لشعر «عنترة بن
شداة» ، و«المتنبى» ، و«بيتس» ، و«جبران خليل
جبران» ، وإذا كنا قد أقمنا إلى تأثير «أبولو» -
الثاني - على محمود طه - ناجي - في المرحلة
الأولى ، فإن الشاعر في هذه المرحلة استغنى عن
قاموس الرومانسيين بشكل عام . واستمد قاموساً آخر
من تجارب الماضي وبطولاته ، شاعت فيه دلالات
النصر والهزيمة ، ولذلك نلمح التقابل واضحاً بين
الكلمة والسيوف^(١) .

ونبتت من نفس الرؤية رموز شعرية جديدة -
وإن كانت قليلة - تستمد من التراث دلالات رمزية
مثل «قاييل» ، و«ليلي» ، فيصبح قاييل - رمز الظلم
في التراث الديني - وسيلة تغيير قوية في الواقع ؛
- أقتل أعداءك يا قاييل . ص ١٦ ر

وتتحول ليلي المحبوبة (المفتدة) إلى رمز صوفي
يعنى الحقيقة . في نفس القصيدة :

يا ليلي :

أسرى اخلاج إلى أغصان حديقتك الزرقاء
ناداه الوجد فسانق نور أناملك البيضاء ...

باليلي ذودي غريان الليل عن البستان ...

فالوردة جرحها الشوق الدافي

نغناء الليل يا ليلي . ص ١٣ - ١٧ ر

ويعتمد فوزي العتيل على إيماءات أسماء الأبطال
العرب ، القواد المحاربين والسياسيين والمتصوفين ، كما
يعتمد على إيماءات وسباق أسماء الشهداء المصريين ،
ويجعل منهم رموزاً للقوة ، كما في خالد بن الوليد ،
ويستغل الشاعر التضمن ليوحى بحضور خالد :

لم يبق يحسى شبر تلثمه الطمعات

وبرضى فوق فراشي الآن

أموت ، فلا نسمات عين

الجبناء .. ! ص ٢٢ ر

أما الحلاج فهو رمز (العارف) الشهيد :

ضحك الحلاج ففينا .. وتساقنا

وتفرقنا .. وتلاقينا .. ص ١٣ ر

ويقود الحلاج إلى شهداء الكلمة . مثل المتنبي
الذي تذبذبه كلماته :

- حياك المجد . أبا الطيب ..

بأمن ذبحته الكلمات . ص ٢٥ ر

أما من يعزلون أنفسهم عن الواقع دون
التضحية - ودون المشاركة بالفعل أو الكلمة فهم
مقهورون ، مثل (بشر الحافي) الذي يصبح رمزاً
لانسحاب المتوغل في تنور الصحراء :

- لكنك يا بشر الحافي مزقت رداءك في

تشرين

لو أنك لم تسجن روحك في تنور

الصحراء ...

- لم تبت أشواك الصبار على أسوار

فلسطين . ص ١٤ ر

ويشق الشاعر - في النهاية - مرة جديدة في
إحساس الغربة . خصوصاً عندما يتغرب على مستوى
الواقع . فيصبح غريب الوجه واليد واللسان . داخل
المساجد الإسلامية مع أنه حاول أن يفهم أهل
سرايقو أنه :

- جهال

دين .. أنا فسطان

الله أحد .. ص ٣٢ ر

لكنه يظل غريباً في بلاد غريبة :

- ووجهي غريب كهذي المآذن

حين يظللها الليل تطرق

شاحبه في أعاني الجبال . ص ٣٤ ر

(٦)

تحولت روية فوزي العتيل . وتحول موقفه .
خلال المرحلتين الجاهليتين اللتين أوضحناهما . فمن
رؤية ثنائية تضاع عناصر عالمها في ثنائية ضدية - تجعل
الأبيض ضد الأسود ، ومن موقف ذاتي يسقط ما به
من أحزان وأفراح على الكون وعناصره - إلى رؤية
ثنائية متشعبة . تصارع الواقع وتحاول أن تدفعه
للرجوع إلى الماضي التليد الذي عاشه العربي المسلم .
لقد أصبح موقف الشاعر - في المرحلة الثانية - مواكباً
لرؤيته المتشعبة ، فسمح بتعدد الأصوات داخل
القصيدة . ولم نعد نسمع صوت الشاعر وحده . بل
نستمع إلى خالد بن الوليد . وعنترة ، والمتنبى .
وتتحوّل مع الحلاج . وبشر الحافي . وزهران شهيد
دشواي .

ومن هذا المنطلق تحول التشكيل الجمالي داخل
النصوص كلها . من علاقات رمزية تعتمد على
تقابلات (الفجر . الليل . الربيع . الخريف) ، إلى
علاقات ثبتت دلالات هذه الرموز باستعالات
قليلة - أوضحناها - وأحلت محلها شخصيات
التاريخ العربي والإسلامي والمصري . ومن كل
شخصية دلالة رمزية . تعتمد على السياق التاريخي
العام من ناحية . والسياق اللغوي الخاص من ناحية
ثانية . ويقدر ما أدى هذا التحول إلى طول النفس في
القصيدة . فإنه أدى إلى اعتمادها على محاور متعددة .

هوامش

(أ) المصادر :

عبر الأرض . هيئة الكتاب ١٩٧٥ م

رحلة في أعماق الكلمات . دار المعارف ١٩٧٩ م

ونضيف لها :

جريدة الشعب العدد الصادر بتاريخ ١٨ يونيو

١٩٥٦ م قصيدة «عبد زهران» .

(١) محمد مندور مقال بين العقاد والعتيل . جريدة الشعب

عدد ٢٧ يناير ١٩٥٧ م

(٢) لفوزي العتيل ترجمات لشعر بحري . لكننا نكتفي

بديوانه في الدراسة .

(٣) سمرز لديوان عبر الأرض أثناء الدراسة بالرمز (ع)

وسمرز لديوان رحلة في أعماق الكلمات بالرمز (ر) .

(٤) انظر القطار العاشق ص ١٤١ - ١٤٤ ع - صرخة

القيد ص ١٤٥ - ١٥٠ ع .

(٥) انظر صفحات :

٢٥ . ٤٠ . ٤٢ . ٦٤ . ٦٦ . ٨٥ . ٩٢ . ٩٥ .

٩٦ . ٩٨ . ٩٩ . ١٠٧ . ١٢٣ . ١٢٧ . ١٢٩ .

١٣٠ . ١٤٨ . من (ع) . وانظر

ص ١٠٠ من (ر) .

(٦) لاحظ تكرار هذه الدلالة وتعمقها ووضوحها في شعر

صلاح عبد الصبور ومسرحة الشعر أيضاً .

المجلس الأعلى للثقافة
قطاع المسرح

أكبر مهرجان مسرحي

نصيف عام ١٩٨١

القاهرة

مسرح الطفل
على مسرح متروبول
الطيب والسري
إخراج: حسين حامد

مسرح الطفل
على مسرح القاهرة للعرائس
الراعي وأميرة البحر
اعداد وإخراج: محمد عبدالعزیز

المسرح الكوميدي
على المسرح العالم
فاطمة رشدي
خفايا بالك من راسك
تأليف: بهييج اسمايل
إخراج: السيد راضى

مسرح الطليعة
على مسرح زكي طليمات
الرجل الذي لم يصب
تأليف: نهاد جاد
إخراج: نزيب شحس

المسرح الحديث
على مسرح السهم
حكاية الواد بلية
اعداد وأشعار: سيد محباب
إخراج: عبدالغنى زكى

المسرح الكوميدي
على مسرح محمد توفيق
بهاء الدين
هلاوة اللعبة دي
تأليف: أمينة بكير
إخراج: نيكولا صالح

عروض مسارح القطاع
بورسعيد: المسرح الكوميدي ☆ المسرح الحديث
مسرح الطليعة ☆ مسرح العرائس

رأس البر: ٨/١ مسرح العرائس ٨/١٦ المسرح الكوميدي
على فين يا عروسة * لك يا بابا لك *
٨/٢٣ المسرح الحديث ٨/٢٩ المسرح الكوميدي ٩/٥ مسرح الطليعة
سبعة تحت الشجرة * هلاوة اللعبة دي * زوجات مرهات

مسرح العرائس
٩/١
على فين يا عروسة
اعداد: أمينة بكير
إخراج: سامي عبدالنهي

المسرح القومي
من ٨/٥ إلى ٨/٣٠
على مسرح بيرم التونسي
الأستاذ
تأليف: سمير الين وهبة
إخراج: جميل راتب

المسرح الكوميدي
٧/٢١
لك يا بابا لك
على مسرح بيرم التونسي بالشاطي
تأليف: ميمى الزيز عارف
إخراج: محمد عبدالقادر

الاسكندرية

قصائد أقل صمتاً

سعدى يوسف

□ تقديم

فريال جبوري غزول

كنت أنصور الصمت كالموت والعشق مطلقاً . لا يمكن إلحاقه بأقل من ذلك أو أكثر أو إدراجه تحت باب النسبية . حتى سمعت بعنوان الديوان الأخير لشاعرنا سعدى يوسف «قصائد أقل صمتاً»^(١) فتوقفت عنده توقف قارئ عند وقوعه على ما أسميه - تجاوزاً أو تعثراً - بالتركيب الاستفزازي . ففى التعبير نفسه - أقل صمتاً - تحدى ذهني وانقلاب معياري : فيه تناقض بين صبغة التفضيل التي ترتبط بالكم والصمت الذي لا يقبل التجزئة . وفى هذه المساحة الكائنة بين كلمتين يكن نور خلاق يشد القارئ شداً . ولا يمكنني كقارئة تخطي العنوان إلى ما فى الديوان إلا بعد صراع ناوئى لا يخلو من جدلية بين تصوّر للصمت . وتصوير الشاعر سعدى له .

وعنوان الديوان مؤثر صادق لاستراتيجية سعدى الشعرية . فهو يكتفى بالإشارة إلى تناقض مقول ثم يستخدم نحو اللغة ومنطق اللغة وقواعد اللغة فى تعبئة القارئ واستنفاره . أما مفرداته فأثيرة وسهلة على العموم وإن كانت أبعد ما تكون عن العادى والمبتذل . وعبقورية سعدى تبنى فى هذا التنظيم الخارق للمألوف والموروث والملموس . هذا التنظيم الذى يكشف عن الطاقة الكامنة والقدرة الدفينة فى الكلمة .

وكلاهما يصير على الإبداع الواعى ويؤمن بأن التغير الحقيقى هو تغير فى العلاقات النصية . وكلاهما اكتشف كل عناصر النص الشعرى وتعامل معها . بما فى ذلك وقع الكلمة على السمع وموقعها على الصفحة أى قيمتها شفوياً وتحريراً . ولهذا اهتما بتفاعل الإيقاعات من جهة وتصميم الصفحة من جهة أخرى . أى بتراسل وجدلية للموسيقى والشكل (الشكل بمفهومه المرن على الصفحة وجدليتها) . أما مسيرة هذين الشاعرين فمختلفة . فسعدى شاعر يبحث عما يشده من خلال التجديد المستمر . فى حين يبحث مالارميه عنه من خلال التعميق والتكثيف المستمرين . فديوان سعدى الأخير يجعلنا نشعر أن الشاعر يأخذ بيدنا فى مغامرة جديدة مدهشة وهى امتداد لدواوينه الأخرى . ولكنتنا لا نتوصل إلى رؤية أعمق أو أكثر كثافة . ولا أقصد بهذا أنها قصائد مسطحة . بل على العكس فهى قصائد عميقة ولكن . عميقها لا يتجاوز ما سبقها من دواوين . إننا نحس فيها أن سعدى يحدد عالمه الشعرى ولكنه لا يتجاوزه .

وعندما نراجع تاريخ الشعر العربى الحديث نقدياً نجد أن التحولات الحقيقية قد ابتدأت بالمضمون الذى توره الرومانسيون ثم بالشكل الذى توارثه على أيدي الرواد فيما سُمى بالشعر الحر . أما سعدى يوسف فقد حاول أن يثور المنطق الجمالى ومفهوم الإبداع نفسه من كونه إلهاماً وحسناً ورؤياً . إلى حصيلة وعى ومعرفة وتقنية . أى أنه حول الصور الجمالى من مفهوم الخلق إلى مفهوم الإنتاج . واهتمامه بأدوات الإنتاج الفنية والشعرية وأنظمتها . من مادبة الصفحة إلى تجريدية العلاقات . ليس إلا النتيجة الطبيعية لرفضه مبدأ «الخلق» بمفهومه الرومانسى . وهو يدرك تمام الإدراك أن الدراسة المجردة لأعماله (أو لأعمال أى شاعر) لن تتم إلا من خلال دراسة القصائد نفسها . أما التصنيف الأيديولوجى لهويتها والعموميات الجاهلية والنهومات النقدية فلن توصلنا إلى فهم العلاقات التى تحكم النص وقد قال سعدى : «ما كتب عنى اعتبره

تبدو لي قصائد سعدى يوسف إغراء متصلاً وتحريضاً مستمراً للدخول فى علاقات جدلية مع النص . حيث لا يكون القارئ مجرد مستهلك للإنتاج ففى بل يصبح فيها عاملاً مشاركاً يساهم فى إرساء معانيها ودلالاتها . فالقصيدة عند سعدى يوسف ليست إنجازاً فنياً للاستعراض بل ميداناً شعرياً يجاهد ويجهد فيه القارئ أو يهاجم ويكتشف .

ومع أن الشعر الحديث بعامة يفترض دوراً فعالاً للقارئ بابتعاده عن الخطائية والتقريرية وطرحه لرموز وإشارات . موظفاً القارئ فى استكمال المعانى . نظل هناك اتجاهات ودرجات مختلفة من إسهام القارئ . فالقصيدة الحديثة قد تعتمد على تواطؤ يسمح للقارئ العارف الملم بكل رموز قصيدة ما . وإشارات ما واكتشاف باطنها ومضمونها وقد تعتمد أساساً على عملية أكثر تعقيداً فى التواطؤ وهى الجدلية حيث لا يفك فيها القارئ طلاس القصيدة بل يدخل فى عملية اكتشاف متداخلة ومتشعبة لذاته ولواقعه عبر القصيدة . ولا نشك فى أن سعدى يوسف يبنى جدلية شعرية وليس باطنية تخبوية .

ولو أردنا أن نوضح هذه الجدلية الشعرية لاضطررنا إلى التطرق إلى منظور سعدى يوسف الجمالى - الثورى . لقد كتب الكثيرون عن المضمون الثورى - التقدمى لأعمال سعدى يوسف . كما عالج بعض المتخصصين عناصر التجديد وأشكاله فى شعره . ولكن إلى الآن لم يُدرس سعدى يوسف كما يستحق أن يُدرس . من حيث هو شاعر ثور مفهوماً للجمال وأرسى أساساً بلاغية جمالية فى غاية الخطورة والروعة . واعتقد أن عطاء الشاعر الثورى يقاس فى آخر الأمر بقدرته على تغيير فلسفتنا الجمالية وتطويرها ومن هذا المنطلق بقترب مشروع سعدى يوسف الشعرى من مشروع ستيفان مالارميه Mallarmé طموحاً وإن كان يختلف عنه موقفاً . وهما يتميزان بهذ القلق الذى ينبع من الرغبة المستحيلة فى إبداع القصيدة «الكاملة» والذى يقترن باللا رضا المزمّن .



أشياء عابرة لأن أكثره لم يتناول حرفيات القصيدة» (١٧)

فسر سعدى كيفية توصله إلى شخصية الأخضر بن يوسف :

لقد نجح سعدى يوسف في أن يغير ويحافظ على المعايير الأدبية القديمة في آن واحد فهو يتعامل مع التراث نقدياً فلا يتقادم له ولا يتمرد عليه إلا بعد التأمل . لقد طلع علينا القدماء بالسهل الممتنع كصبغة للبلبل من الكلام . فجسد سعدى هذه الصيغة في شعره وإن استاغها في صورة المألوف المدهش أما ما قالوه من أن أجمل الشعر أكذبه فقد انقلب عليه سعدى وعلمنا أن أجمل الشعر أصدق . إن الأمانة الأدبية والصدق الشعري موضوع يصعب الحديث عنه . إننا نحسه ونلامسه ونعايشه في أشعار سعدى . أما عندما نتحدث عن هذا الصدق متشددين . متفاخرين ومتباهين فإننا نكون قد أفرطنا فيه لأن الصدق لا يُعرض ولا يُستعرض وإنما يُعاش . أما المألوف - المدهش ففيه تكمن خصوصية سعدى يوسف وخصوصية عالمه الشعري وقبل أن نتطرق إلى دقائق هذا العالم نتوقف عند مبدعه .

من سعدى يوسف ؟

من يعرفه يعرف إنساناً مثاقفاً بصمته . غنياً بفقره . راسخاً في ثغولاته . ومن يقرأ له يعرف اسمه الآخر : الأخضر بن يوسف . وهذا الاسم يقترب من المستحي لأن فيه يجتمع الأخضر ويوسف . وقد أشار ماجد السامرائي . الناقد العراقي - إلى سمة الاخضرار والتجدد في شعر سعدى « من الأصوات الشعرية الواضحة في العراق . أهم سمة تطبع شعره هي التطور الدائم » (١٨)

وقد علق إحسان عباس على قصيدة سعدى «الأخضر بن يوسف ومشاعله» التي نشرت في ديوان بنفس العنوان (١٩) قائلاً إن الأخضر بن يوسف يمثل القرين لسعدى يوسف . والقصيدة محاولة للوصول إلى التطابق الكلي بين الأصل والقرين وتغطي الانقسام بينهما (٢٠) وفي مقابلة أدبية مع بيان الصفدي

«الأخضر اسم يتمي إلى أقطار المغرب العربي من الأسماء الأكثر شيوعاً هناك . وجدت لدى حق الاستحواذ عليه والتسمي باسمه والتحريك في خطوات مشتركة معه . بحيث تولدت بيننا ألفة عميقة ، حتى كاد أحدهما يغدو الآخر . وهناك لذة أشعر بها كلما وضعته في مأزق . وراقبت معاناته ومحاولاته الخروج من الدائرة المغلقة حتى إذا رأيت وهو ما يزال الأخضر بن يوسف الماكر والبسيط .. الخائب والمتصر .. أحسست بأنني سعيد به ومعهم» (٢١)

وقد يتساءل سائل لماذا التركيز على الأخضر بن يوسف بدل الحديث عن سعدى يوسف ؟ أما الرد فبسيط جداً . إن الاسم الذي تختاره سواء أكان شعرياً أم حركياً أهم من الاسم الذي يُعطى لنا بلا اختيار . إن التعريف بإنسان . أي إنسان . يقتضي أكثر من نقل معلومات عن بطاقة هويته . وقد يكون أولى بنا عند التعريف بشاعر أن نتعرف على ما يستحضر في ذاكرته من صور مندرسة من أن نتعرف ما يمارسه يومياً من عمل

«وجه أني أحب أن أستعيده . ومع ذلك يبق غائماً . مرات أتذكر أنني صغير في السوق . أحياناً أرى شخصاً كأنني أريد أن أناديه . أكتشف أنه لا ينظر إلي .. ولا أنير أي اهتمام بالنسبة إليه» (٢٢)

ولد سعدى يوسف في البصرة عام ١٩٣٤ وقضى طفولته في الريف العراقي . فقد والده طفلاً فتكفل أخوه الكبير بالعائلة . بدأ كتابة الشعر وهو في المرحلة الثانوية وساعد الجو الثقافي في كلية دار المعلمين على تركيزه على الشعر ولم يكتب الشعر الحر حتى عام ١٩٥٥ .

«أنا أحس أن مسيرتي الشعرية الطبيعية بطيئة ولهذا المراحل والتبدلات على الأقل في العلاقة بين

مرحلة وأخرى . نجد نوعاً من الامتداد .. لكن قد تلاحظ القفزة إذا قارنت بين مرحلتين متباعدتين زمنياً ..

كلما خطوت خطوة في طريق الشعر الطويل أحسست بأنني أقرب أكثر من الحرية .

قد يفسر هذه المسألة التحلل التدريجي عن قيود الوزن ورتابة القافية . وحتى عن البنية المألوفة للقصيدة الحرة في بعض الأحيان» (٢٣)

قد يكون سعدى يوسف شاعراً غير معروف عند الجاهل العريضة في الوطن العربي خارج العراق إلا أن قصائده تُقرأ وتُتابع من قبل المتذوقين للشعر والمتحمسين للجديد . فهو شاعر يقرأه الشعراء . وإن كان شعره لغة وموضوعاً في متناول القارئ العادي . كتب عنه الشاعر المغربي طاهر بن جلون بإعجاب شديد في الصحف الفرنسية . كما ناقش الشاعر المصري محمد أني سنة قصائده على صفحات الآداب . ووصف الشاعر السوري أدونيس (على أحمد سعيد) شعر سعدى بأنه :

«شعر سفر دائم في الداخل والخارج من أجل استحضار عالم جديد ما يزال عصياً على الحضور» (٢٤) أما شاعر مصر أحمد عبد المعطي حجازي فقد قال عنه : «سعدى يوسف صوت فريد جامع . فيه خلاصة من سبقوه . وهو مع ذلك طليعة لمن أتوا بعده . لغة صافية مختارة . وشجن مسنن إذا لفحت شممت رائحة سعدى . وهو مع ذلك ليس من أصحاب التجارب الباطنية . بل إن على كنفه من غبار المعركة وأحزائها أكثر مما على فرسانها المعدادين . لعله يحب الشعر أكثر من نفسه ويحب الناس أكثر من الشعر فهو يمنع نفسه لفته ويقدم نفسه للناس بالإشارة . وكم أحب هذا التواضع الأسر . كأنما في سعدى روح الوطن الخلاق التي لا يكثرث بها أحد» (٢٥)

ولان في سعدى روح الوطن - كما يشهد حجازي - فهو شاعر يتواجد في أزقة الفقراء .

- غادر الشعراء .

أين ؟

- إلى الوهجة .

كلهم ؟

- كل الذين عرفهم .

ودعها قبل انطياق الباب . ثم مضيت عبر أزقة الفقراء . نحو النهر مغنماً . جلستُ ونحلة قرني . وفي شجيرة . والنهر تقطعه الزوارق والشيكاك .

من قصيدة «الرامة» (٢٦)

يظن القنفذ كرة للعب والمرأة تحسب صخراً للتدليك والأفعى تظنه فأراً للازدراء. أى أنهم يتخيلون القنفذ من خلال منظورهم واحتياجاتهم. كما أن العلاقة بين المشبه والمشبّه به (القنفذ من جهة وكرة أحمال وصخرة تدليك وفأر هامد من جهة أخرى) هي علاقة استعارية metaphoric relation. لأن المشبه به بمائل المشبه ظاهراً لتكوره وخشونته. نرى مما سبق أن هذا التشبيه يجعل للقنفذ بعداً إيحائياً فهو يرى من خلال رغبة الطفل (كرة هو) ورغبة المرأة (صخرة تجميل) ورغبة الأفعى (فأر يؤكل) فالقنفذ يكتسب دلالة المرغوب فيه بصورة غير مباشرة لأنه (ضمنياً) موضوع رغبة.

وفي هذا المقطع الشعري نرى - أيضاً - استخدام سعدى البارع للظلال السبائكية. والرواشم اللغوية أو ما يسميها ريفانير اصطلاحاً clichés (وقد ترجمتها سيزا قاسم بالتعبير المسكوكة).^{١٩٩} فكلمة الخبيث - كما يعلمنا القاموس - مشتقة من الفعل احتبى وتعنى: جمع بين ظهره وساقه بعمامة أو نحوها. ويقال احتبى بالثوب بمعنى اشتمل به والحياة ما يحتبى به. أى يشتمل به من ثوب وعمامة. وهناك تعبير لغوي مسكوك: حلّ حبوته أى قام وعقد حبوته أى قعد.^{٢٠٠} وهكذا نرى كيف يوظف سعدى التعبيرات اللغوية المألوفة الشائعة في إلقاء ضوء على التجربة وكيف يخلق الانسجام من خلال الصورة: فالقنفذ يحب مشتمل على نفسه لا يتنصب ولا يجعل حبوته. وهاتان الكلمتان تستدعيان كلمة الحيو. ومعناها الزحف على اليد والبطن كما يفعل الطفل. وهنا نرى بوضوح كيف أن التداخيلات اللغوية تتراسل وتتفاعل مع موضوع القصيدة وجوهاً: فالحيو يصور مسيرة القنفذ كما أنه يوحى بالبراءة والطفولة.

قد تبدو قصيدة كالقنفذ ساذجة الموضوع. بسيطة التركيب إلا أنها - عند الدراسة التحليلية أو القراءة الواعية التي تتناول حرفيات النص - تكشف لنا عن تقنية مذهلة وأعماق مدهشة. والقصيدة في حد ذاتها تعلمنا أن لا نسلم بالتصنيف المسبق أو نقبل العموميات؛ تعلمنا القصيدة أن نرى ثراء المألوف واليومي ولهذا فهي قصيدة محوّلة نجعلنا ننظر من جديد إلى ما يحيط بنا.. وبالإضافة إلى هذا يمكننا أن نرى في القنفذ وتكوره على نفسه وخشونته الخارجية وانكاشه على عالمه أو كما يقول الشاعر على قارته القديمة وافتتانه بالأرض وعدم انكشافه للآخرين الذين يظنونهم طوراً ككرة وطوراً فأراً. يمكننا أن نرى فيه مجازاً يطفح بالمعاني.

ويقترّب الشاعر في هذه القصيدة المدخلية «القنفذ» من أجمل ما كتب في الحركة الشعرية التي جاءت بعد الرمزية والتي سميت بالتصويرية imagism في إنجلترا وأمريكا وبالتزعة الأكمية acmeism في روسيا. وكلا المذهبين يدعوا إلى التخلص من الغموض والإبهام وعرض صور شعرية واضحة قادرة

على الإنباء بالمرئى والتعامل مع الملموس. وقد ازدهرا في أوائل القرن العشرين ومازال أثرهما واضحاً في الشعر المعاصر. وقد تأثرت التصويرية الغربية بالشعر الياباني والصيني.^{٢٠١} ونقول بلا أدنى مبالغة أو تحيز - إن شاعرنا قد توصل في هذه القصيدة وأمثالها (أنظر قصيدة «طيران» في نفس الديوان ص ٢٥) إلى بساطة أجمل القصائد التي كتبها رواد هائين الحركتين الأدبيين ونقائهما من أمثال مندلتشم Mandelshtam وأخياتوفا Akhmatova وباوند Pound ولويل Lowell

وقصائد أقل صمتاً ديوان يجمع نوعيات مختلفة - وإلى حد ما متنافرة - من القصائد. بعضها كتب في بغداد وبعضها في بيروت بين عامي ١٩٧٨ و ١٩٧٩ وفيه قصائد طويلة سردية ذوات نفس ملحمي وفيها قصائد قصيرة تصويرية أشبه ما تكون بلقطات شعرية. وعلى العموم نقول إن الجديد في هذا الديوان هو التجارب التي يقوم بها الشاعر مع جرس الكلمة وتضارب الإيقاعات. ومن هنا كان لقصر القصيدة وطولها في الديوان الواحد دلالة جدلية وغاية شعرية وقد يعيب ناقد تقليدي على سعدى يوسف غياب الوحدة عن ديوانه وانعدام الانسجام بين قصائد المجموعة إلا أننا لو أدركنا الموقف الجمالي الذي ينطوي عليه هذا الديوان لفهمنا وظيفة التفتت العضوي ودور المقابلات والأضداد في هذه المجموعة. إن سعدى يوسف - كما أفهم قصائده - لا يحاول أن يقدم لنا بديلاً شعرياً لواقعنا نستريح فيه ونغيب بل يطمح إلى اكتشاف العناصر الشعرية الموجودة أصلاً في هذا الواقع والتي قلما نلاحظها. وهو يقدم هذا الواقع بلا تزوير أو خطائية. وبما أنه واقع يفترق إلى: التألف. ويعج. بالمفارقات. ويزدحم بالتناقضات فهو يبدع لنا - الديوان - الوثيقة الذي يصور اليوم العادي لكل مواطن من الخليج حتى المحيط بما فيه من قهر وغربة وحزن. بما فيه من محن وملاحم. بما فيه من الإحباط اليومي والمتعة اليومية. بما فيه من إيقاعات متنوعة. وفي هذا الديوان على وجه التحديد نتعرف على الشاعر الذي سمع. فيها هو ذا يستخدم إيقاع النحية اليومية مشيراً إلى ما تنطوي عليه من طاقة نغمية:

صباح الخير!

صباح الخير أينما الشوارع والبنادق...

ياصباح الخير

من ديوان قصائد ص ٤١

كما يستخدم موسيقى الأغنية الشعبية التي تتردد في الأعياد:

لو هلهلت يا مياسة

تأني الفرسان الدواسة

لو هلهلت يوم الحنة

تأنينا أغصان الحنة

لو هلهلت

يا ورداني

من ديوان قصائد ص ٥٢

وهو يوظف الإيقاع المستمد من المحاكاة الصوتية:

نخمة من شميم الصنوبر

ههمة من غصون الصنوبر

غمغمة في الظلام

من ديوان قصائد ص ٦٩

ولسعدى قدرة على اختزال التجارب في كلمات قليلة. فها هو ذا يختزل تجربة الإنسان المقهور المستباح بدون استخدام أية صور بلاغية. وينجح في توصيل التجربة إلى المتلقي من خلال تنظيمه للصيغ النحوية:

وفجأة

ألقيت أرضاً

قيدوني بالحبال

سألته: ماذا فعلت؟

فلم يجيبوا

من ديوان قصائد ص ٦٠

ويتلخص عنصر المبالغة والحدث الذي لا يسبقه مقدمات من كلمة «فجأة» الوحيدة على السطر. وهي تأتي بعد جملة سردية نثرية طويلة. ففي انعزال فجأة وتوحيدها نحس بنوع من الصدمة. وعندما يقول الشاعر «ألقيت أرضاً» يستخدم صيغة المبني للمجهول ليؤكد عدم استيعاب الحدث. وضمير المتكلم في هذا البيت ليس فاعلاً وفي البيت التالي يصبح نائب الفاعل مفعولاً به: «قيدوني بالحبال». أما عندما يكون فاعلاً كما يرد فيما يلي: «سألته. ماذا فعلت؟» فالفعل عمل استفهامي يعبر عن الحيرة. وموضوع السؤال فة التغريب حيث - تسأل الآن الآخر عما جنته. أما الرد فهو في صيغة التي مؤكداً سلبية التجربة.

وهكذا تتجمع الصيغ الفعلية لتشكل إطاراً للتغريب والاستلاب. وتتراسل مع مضمون المقطع حيث يقيد الإنسان دون أن يعرف التهمة الموجهة إليه. وهناك مقابلة نحوية أخرى بين الآخرين (صيغة الجمع) والمتكلم (بصيغة المفرد). أو الفرد وحيداً

أمام النظام . وهكذا نرى من هذا المقطع كيف يوظف الشاعر نحو اللغة لغايات شعرية وإيحائية .^(٢٢)

وفي ديوان سعدى يوسف الأخير ثلاث قصائد تعتمد على التتابع . وهي : « العام الثالث عشر » (ص ٩ - ٢١) و « خجاسة الروح » (ص ٢٩ - ٣٩) و « الرماة » (ص ٤٥ - ٦٣) . وسأنتظر إلى الأولى منها وهي قصيدة كُتبت في الذكرى الثالثة عشرة لانطلاق الثورة الفلسطينية . لقد سئل سعدى يوسف في مقابلة مع بيان الصفدي السؤال التالي : - ألاحظ أن لديك اهتماماً ملحوظاً بالمأساة الفلسطينية . ما نسبك لذلك ؟

فرد سعدى يوسف

عندما دخلت المسألة الفلسطينية وضعها المأساوي وعندما لم تعد الكتابة عنها وعن ويلاتها مجدداً . أحسست بمسئولية إزاءها^(٢٣)

والقصيدة البيوتية النفس وهي مكونة من ستة مقاطع تتابع عناوينها كما يلي :

(١) البرزخ

(٢) التنفيذ

(٣) بيسان

(٤) ندور

(٥) الجلسة

(٦) العام الرابع عشر

وفي هذه القصيدة تتوالى الأحداث طقوسياً . ففيها :

(١) معاناة الساعة الأخيرة

(٢) ساعة الاعتقال

(٣) صحوة ما بعد الموت

(٤) صلاة ثورية

(٥) الأنظمة ومحاسنها

(٦) الرقب والانتظار

وتنتهي بجملة ختامية تستدعي البيوت : « كانت عشبة تنبت في الأرض الخراب » . وفيها يستخدم الشاعر « بيسان » اسم القرية الفلسطينية التي اغتصبتها الصهاينة رمزاً للثورة الفلسطينية :

للفنى بيسان ، غيبنا

وصلينا

وقدمنا ندور الفقر والتنظيم

قدّمنا الجذور المرة الأولى

وقدّمنا الثمر

ويختلف سعدى عن سبقه في توظيفه للتكرار . ففي حين يستعمله البيوت للدعاء في « الأرض الخراب » والسياب للاستسقاء في « أنشودة المطر » . يستخدمه سعدى للتحدى :

عمود المشتقة

كان مما قدّروا أعلى

وحبل المشتقة

كان مما حسبوا أعلى

ومعنى المشتقة

كان مما فكروا أجلى

وهذا المقطع لا بد أن يرجعنا إلى الاستشهاد الاستهلاكي الذي صدر به سعدى يوسف ديوانه . وهو مفتبس عن الشاعر والت وبتان :^(٢٤)

أجساد الشبان هذه .

هؤلاء الشهداء المعلقين من المشاق

هذه القلوب التي اخترقها الرصاص الكالـح .

والتي تبدو باردة . جامدة .

إنها لتتحيا في أمكنة أخرى . متدفقة الحبيوة

وكما أن الاستهلال يضم بين سطوره نبرة تفاؤل وصمود فهناك في خاتمة الديوان إصرار على أن تكون مها أحدث ومها يحدث :

نحن أبناء هذا الجنون

فلنكن من نكون

أخوامش

Lincoln: University of Nebraska Press. 1965.

(١٩) سيزا قاسم « البنيات التراثية » فصول ١ : ١ (أكتوبر ١٩٨٠) ص ١٩٥

(٢٠) راجع مادة حب في النجد في اللغة للويس معروف . أو أي معجم آخر .

(٢١) أنظر مادة imagism و acmeism في معجم مصطلحات الأدب سعدى وضبة أو أي دائرة معارف أدبية .

(٢٢) لقد نظر رومان ياكوبسون لدور النحو في الشعر في مقال مهم تحدث فيه عن سده بالصورة النحوية .

Roman Jakobson «Poetry of Grammar and Grammar of Poetry» Lingua. XXI (1968) pp. 297-609

(٢٣) بيان الصفدي «مقابلة» ص ١٦

(٢٤) لقد ترجم سعدى يوسف مختارات من قصائد والت وبتان بعنوان «أوراق العشب» . بغداد : دار الحرية . ١٩٧٦ . كما ترجم للوزكا ولكفافي .

(١١) سعدى يوسف . قصائد . ص ٥٩ - ٦٠

(١٢) «قصائد مختارة لسعدى يوسف» في مواء الأمة . ١٠ سبتمبر ١٩٨٠ . ص ٦٢

(١٣) سعدى يوسف «المضيق» في الكرمل . العدد الأول (شتاء ١٩٨١)

(١٤) طراد الكيسبي «سعدى يوسف : الشاعر الذي رأى ...» الآداب . ٢٠ : ١٢ (ديسمبر ١٩٧٢)

(١٥) محمد الخزالي . «الخضوع الواعي للشاعر ..» بعد عن النساء الأولى « الآداب . ١٩ : ٤ (أبريل ١٩٧٦)

(١٦) «سعدى يوسف الشاعر وزمنه» (حوار مع ماجد السامرائي) في شخصيات ومواقف . ص ٥٨

(١٧) سعدى يوسف . قصائد . ص ٧ - ٨

(١٨) لقد نظر فيكتور شكور فسكي توظيفه الادعاش في النص الأدبي في مقال قيم عنوانه «النقن تقنية» . منشور في .

Lee Lemon and Marion Reis (trans.) Russian Formalist Criticism: Four Essays.

(١) سعدى يوسف قصائد أقل صمتاً . بيروت : دار الفارابي . ١٩٧٩ .

(٢) بيان الصفدي «مقابلة أدبية مع الشاعر سعدى يوسف في الآداب» ٢٧ : ١١ (نوفمبر ١٩٧٩) ص ١٥

(٣) ماجد السامرائي . شخصيات ومواقف ليبيا - تونس . الدار العربية للكتاب . ١٩٧٨ . ص ٥٧

(٤) سعدى يوسف . الأخضر بن يوسف ومشاعله . بغداد مطبعة الأدب . ١٩٧٢ ص ١١ - ٢٣

(٥) إحسان عباس . اتجاهات الشعر العربي المعاصر . الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . ١٩٧٨ . ص ٧٧٣ - ٧٤

(٦) بيان الصفدي «مقابلة» ص ١٥

(٧) نفس المرجع . ص ١٢

(٨) نفس المرجع . ص ١٢

(٩) سعدى يوسف . الأعمال الشعرية ١٩٥٢ - ١٩٧٧ . بغداد مكتبة الأدب . ١٩٧٨ . ص ٦

(١٠) نفس المرجع . ص ١٩

☆ * ☆ * ☆
يقدم موسم صيفا ١٩٨٨

المجلس الأعلى
للثقافة

قطاع الفنون الشعبية
والاستعراضية

فرقة رضا للفنون الشعبية
على مسرح محمد عبد الوهاب
بطولة: فريدة فرحى
أوركسترا: عطية شرارة
إخراج: محمود رضا
بالإسكندرية

سيرك
الجيزة القوى
بالمعجزة

مع أكبر استعراض للأسود والنمور
مع المدرب الشاب إبراهيم محمد الحلو

فريبًا
على مسرح البالون بالقاهرة
الفجبر

تأليف: عبد الرحمن شوقي
إخراج: حسن ضابط
ألمان: محمد الموجي
ديكور: صلاح عبد الكريم

سيرك القاهرة القوى
بأرض المعارض بالشاطبي
مع أكبر استعراض
والمدرب الشاب
محمود الحلو

السيرك القوى (الشعبة الثالثة) بالإقليم
(محافظة بورسعيد)
الحيوانات الأليفة مع الأسود
المدرب الشاب: مريم كوته
رائدة تدريب الأسود
مها من الحلو

واحد وعشرون بحراً

أحمد دحبور

تقديم
محمد بدوي

- ١ -

ديوان «واحد وعشرون بحراً» للشاعر الفلسطيني أحمد دحبور هو ديوانه السادس بعد ديوانين «القبوري وعبود الأطفال» الصادر عام ١٩٦٤ . و «حكاية الولد الفلسطيني الصادر عام ١٩٧١ . و «طائر الوحدات» الصادر عام ١٩٧٣ . و «غير هذا جئت» الصادر عام ١٩٧٧ . و «احتلال الليل والنهار» الصادر عام ١٩٧٩ .

وتسبب أهمية القراءة النقدية لهذا الديوان من كونه السادس للشاعر . أي أن صاحبه قد خوض في غمار الشعر منذ فترة ليست بالوجيزة . وهو قد بلغ الموضع الذي تصبح فيه المتابعة النقدية واجبة ومثمرة معاً . فإذا أضفنا إلى هذا أن الشاعر فلسطيني مرتبط بقضية شغلت شعبنا العربي رداً من الزمن . وما تزال تشغله . عرفنا أن أمام وضع شعري يستحق القراءة . بيد أنني أسارع بالقول إن السبب الأخير يتضافر مع عدة أسباب أخرى . مرتبطة به ارتباطاً وثيقاً . فالشعر الفلسطيني - جديلاً مع خصوصية واقعه نشأة وصيرورة - قد صدر وأقداً هاماً في شعرنا المعاصر . اتسم بعدة سمات مفسومية واسلوبية محددة . إذ أنه يرى أن الشعر لابد أن يفعل في الناس . ومن ثم يعرض على تقوية علاقته بهم وتوثيقها . فيكتب بالثاني وعينه على ناتج هذه العلاقة بهم .

وإذا كانت علاقة الشاعر - الجماعة . تحتل مكاناً خاصاً لدى المبدع العربي الذي يعي دوره وموقعه . لأنه حريص على أن يكون عنصراً مؤثراً . فهي لدى الفلسطيني أكثر أهمية . إن الشاعر في حالة عراك دائم

مع أدوات قبه وطرائق تعبيره . فهو - من جهة - يسعى خلف هذا الواقع الذي يبدو للعين العابرة ركناً مبدداً متافراً . وهو - من جهة أخرى - حريص على ألا يبدد قبه بين الناس فيصالحهم ملغزاً غامضاً . فجزء من وعده بنفسه وجماعته وما يحيط هذه الجماعة من مخاطر وما يجلبها من تحديات . يتحدد في إدراك الواقع كبنية معتقدة العلاقات متشابكة العناصر . بني لا تسلم نفسها للنظرة العجلى . فلا تنصاع لأدوات الاختيار الناقصة . ومادام الواقع بهذا القدر من التعقد والتداخل . ومادامت أدوات كشفه لا ترقى إلى مستوى الغاية . فليس للشاعر سوى اقتحام طريق صعب يقاتل فيه أداته .

ومن هنا يكتب التجريب التقني مشروعاً . فلا يضحى ولعاً بالإبهار أو سعياً إلى إشعال النار في المعجم . بل يغدو توسلاً لاقتناص الواقع في تعقده . ويحنا عن أقصى درجة من درجات التنظيم المعرفي .

وفي ديوان واحد وعشرين بحراً . يتضح هذا التحدي بشكل سافر . لأن صاحبه - وهو يعانى الشعر منذ زمن طويل - يحاول أن يتلصق وسائله وأن ينسجها وأن يحدد فيها .

وإذا كان تجريبه في هذا الديوان يبدو جديداً مختلفاً - ليس منعزلاً عن محاولات سابقة . فإن الفارق في تقنية القول بين «واحد وعشرون بحراً» وبين ما سبقه بآل تماماً الفارق في الدلالة .

في هذه القصائد تتلمس عالم دحبور الإنساني الحميم . ويخفت صوت الشاعر المحرص . أو الذي يتأخر بالتجسيع . لتسود أشياؤه الصغيرة اللصيقة به وبشعبه . ويتبدى هذا الذي نقوله . إذا ما نظرنا إلى عناوين القصائد وقارئاً بينها وبين ديوان سابق . والقصائد - على التوالي - هي : البيت . الأصدقاء . الرحلة . الجمعة . دويت . حولة . المعادلة . اللعبة . الفصح . ٣٣ . نهاري . رومانتيك . تلبية . يسار . التفاحة . اللوز . القاطرة . الخيـث . حجز . الشمس . وهي عناوين نشي - كما هو واضح - بالتصاق الشاعر بالجزئيات الدقيقة الناطقة بخصوصيته . وهي على النقيض من عناوين ديوان كديوانه الشهير «طائر الوحدات» (الإفادة . جمل الحامل . صفحة من كتاب الأغوار . الحفر . نخلة عمان . عيني يا عيني يا وطن . العودة إلى كربلاء . أغنية غابرة للحزن . وعرفنا كيف يضيء الماء . أجراس الليلاد . رسالة شخصية جداً . بيان الفقراء . الدليل . عرسان للمرأة الصعبة . ولادة المرأة الصعبة . الولد الفلسطيني يدعو للكلمة التي حذفها الرقابة . على الجوع أن يفتح الباب . طائر الوحدات . إن كان لحزنك أن يهوى . على أن احتفال الشاعر بإدارة الحوار بينه وبين ذاته . ومع زوجته . وابنه ومع الأصدقاء . والمدينة التي صارت وطناً ثانياً . لا يضع الحوار خارج عالمه السابق . لقد ظلت همومه واحدة كفلسطيني شاعر . قد تبدل نقطة النظر والرصد . ويتباين المنطق الداخلي الذي ينظم حركة علاقات القصيدة أو الديوان . لكن الدلالة المركزية التي تتحكم في «الكل» واحدة .

أحمد دحبور

والبحر وحشرون بحر



دارالمؤنة - بيروت

هل غادر الشعراء من حلم سوى هذى
البداية؟

غابى أن تصبح الكلمات أدفاً من نهار
الصيف،

والشفرات أرفق من مجس الطيف،

أن تصل القصيدة،

[البيت / ٩]

فرحاب زوج الشاعر تسأله هل كتب قصيدة عنها
أم لا؟ وهي تستخدم في سؤالها «نا» الدالة على
الجمع، رغم أنها واحدة، ورغم أن الشاعر عائد
من القصيدة، إذ الشعر هم الأول وأداته.

قد نثر على قصائد في غير هذا الديوان عن
رحاب، مثل قصيدة ولادة المرأة الصعبة من «طائر
الوحدات». لكن هناك اختلافاً بين قصيدة ديواننا
وقصيدة طائر الوحدات:

إنها ساعة الولادة

تتلوين وحدك الآن. والتجار في قاعة

السيادة

رجع الطلق.

صرخة تثقب الليل.

نزيف -

رأيت وجهك في الماء،

بحر التجار بالجند.

كان الماء مستبعداً وكنت أمامي،

ورأى،

وكنت في -

رأينا الصيرفي المعجوز يجمع ويختط بلاداً

له

عل ورق النخل،

يلح النزيف والطلق يستعمل

كنا معاً على الماء نمثد نحياً،

وداهم البفط عقل البدوي

استباحنا الجنه،

هزناً،

لا تهزى إليك بالجدع فالنخل غريق في

النفط.

[ولادة المرأة الصعبة / ٧٧]

وجلى أن الصورتين مختلفتان بقدر الاختلاف
الديوانين، فعلى حين تبدو رحاب في الديوان الأخير
زوج شاعر تسعد حين يكتب الشاعر قصيدة عنها.
تبدو في «ولادة المرأة الصعبة» امرأة - رمزاً. إنها
امرأة صعبة تجاهد طلق الولادة: فعل الخصب
والنجدد. بينا الصيرفي والتجار والجندي يغنون قتلها.
والمرأة في شعر دحبور - وبعض شعراء حركة الشعر
المعاصر - تبدو عنصراً تكوينياً مهماً. ونكتفي
بالإشارة إلى دلالتها في هذا الديوان:

رسمتُ لها رسمتُ

أني أحبك وسع المدى وضيق الحميم

غمغمت: لا، وردت المدى، ففاض

الهميم
وأن غيمت قالت عيناك: لا، فتجبرت
برهة، وانتبهت:

لم احترقك لأهزم

فلن أهول: وداعاً للبحر، والبر أسلم

[الفصح / ٣١]

أنفص كفى من غباري ففتح الباب أمي
- ما الذي ما فعلت؟

- لم أتزوج،

- فإذا ليس بائع التحف الخمس ملاذى ولا

أسميه عني؟

- أيها الهامشي إني بتول؟

- وأنا كيف جئت؟

- هل جئت حقاً؟

أنت لا شيء..

[اللوز / ٦٤]

ما كانت المرأة النار عياء

بل أعجب الشركاء تصور عينين مطفأتين،

وأعجبها أن جرح الشهيد يضيء لها قلبها

أمي مظلومة؟ ليكن

فالحرى بفك ظلامتها،

أمي مظلمة؟ ليكن..

فضياء الشهيد، إلى القلب، من كل جارحة

يتغلغل

والشاهد المسافر يسرع أو يتمهل

هو يضبط مقدار خطوته،

وهي تبط أغوار قممها

بينما الشركاء حديد محمي،

وسلسلة من حدود،

وسجن.

[المعادلة / ٧٤]

وحين تنقص هذه المرأة تفصيلاً دلالياً، فإنها تبدو
حبيبة بحب باتساع المدى وضيق الحميم معاً. لكن
هذا الحب يصل إلى درجة الاحتراف [لم احترقك لأهزم].

ويجى البيت التالي - من أول المقطعين اللذين
استشهدت بهما - ليضيف جديداً عن هذه العلاقة.
فحبها هو البحر / الخطر. والقرار من هذا الحب نجاة
من الماء إلى البر. أي أننا أمام علاقة خاصة ترتفع فيها
الحبوبة إلى سدة الرمز. فإذا نظرنا للآيات المقننة من
قصيدة اللوز. وجدنا هذه المرأة أمماً متهمة. تلبس
علاقتها بالآخر. إنها علاقة اتهام من الطرفين. لكن
هذه المرأة تتجلى في صورة أخرى في قصيدة المعادلة.
فهى نار ليست عمية. لكن الأعداء يعجبهم
تصورها. مطفأة العينين عاجزة عن الرؤية. هذه
المرأة المرتبطة بالبحر، الشهيد وناره. والتي تبدو حبيبة
وأما. هي فلسطين.

في ديواننا - كما في ديوانين الشاعر السابقة -
ستجد الرؤية الواضحة التي تبدأ من تلمظ بلهب
مأساة فلسطين. حتى تصل إلى المشاركة في أحزان
العالم وأتراحه. سنجده يعلن هذا الانتماء بوضوح
وتعال في الديوانين السابقة. وكأن الشعر يقف -
فحسب - لدى الغناء الذي يشد من أزر المحارب.
ويرثى الشهيد الذي يسقط حيث يسقط الرجال. بل
إن هذا الفهم للشعر ودوره قد بدا في أحيان كثيرة
وكانه مجرد تنظير عن الفعل ما. يقوله الشاعر
متخلصاً من فورانه وتأججه. فينلقاه المتلقي ليستل ما
في أعماقه من حقد وغضب.

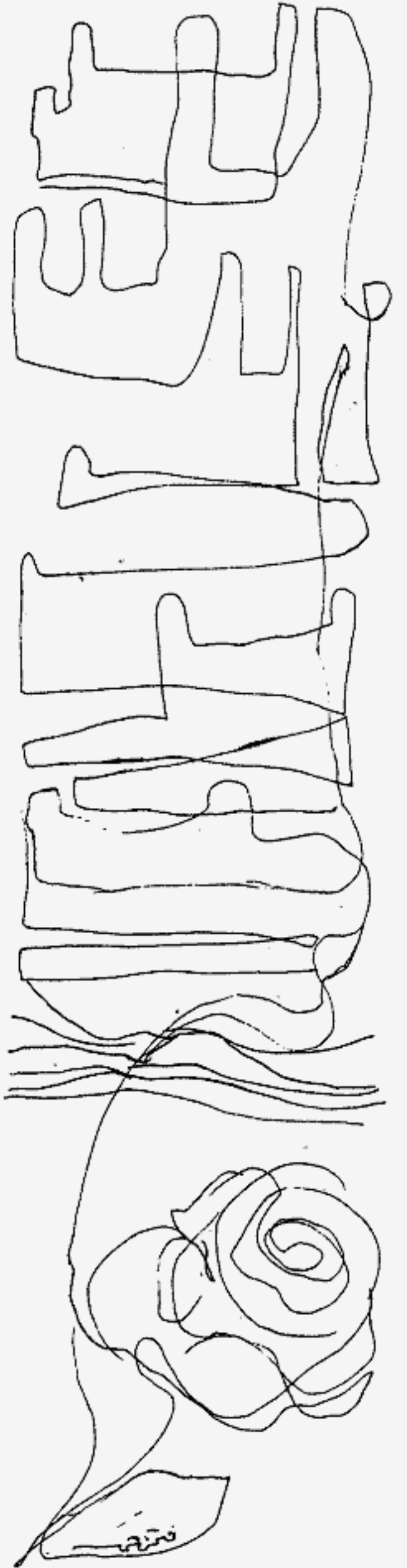
ويختلف الأمر في ديوان «واحد وعشرون بحراً».
فيخفت الصوت. لا لأن الانفعال شاحب أو
طارئ. بل لأن الشاعر قد وضع يده على صيغة تنظم
هذا الانفعال. وتدفعه إلى التبلور فالتراكم.
وتضحى القصيدة عملاً شاقاً للشاعر ومتلقيه.
فالشاعر يبحث عن وسائل جديدة. لا تحيل عمله إلى
صراخ. أو تبدده في اللهاث خلف إشعال النار في
مفردات المعجم. ولكن لجعله شكلاً من الوعي
الفاعل. ولا يقنع المتلقي بالزهر المتولد عن سب
أعدائه الطبقيين أو السياسيين. ولا تنفع منه القصيدة
بالقراءة المتعجلة السطحية. بل تدفعه إلى القراءة
الحلقة التي تفضي المغاليق وتضيئ المعجم.

تبدعنا أول قصيدة في الديوان بهذا التباين.

قالت رحاب: أما كتبت قصيدة عنا؟

وكنا عائدون من القصيدة،

فألمتُ بدايةً -



وترتبط المرأة في شعر دجبور بعنصرين تكوينيين آخرين ، يتضافران معاً ليحددا ملمحاً أساسياً في هذا الشعر . هذان العنصران هما الماء والنار . ومن خلال بعض النصوص نستطيع أن نحدد علاقتها معاً وعلاقة كل واحد بينية القول الشعرى لدجبور :

أين الماء المغدور الدفين ؟

هنا الوردة مُلقاة .

هنا لا رقص فالو،سى موات .

وجلد السراب تشققه عودة البحر . هل في

القبر ماء فتدخل القبر ؟ لعل الموت بئر . أو

لعل بذرة الدمع تنق بالغرض

البحر ملح بلا مياه . وجز بلا تناه . وافواء

دم . والفضاء القرص .

هل أكلة صغيرة ترتفع ؟

هل يقول الشهود شيئاً عن الخوف ؟ غريم الماء

منذ العط

الأول ؟ هذى غيمة من دماء الشهود

والأبرياء نسأل : هل في الكتمان متسع ؟

والطائر في سقف الصحراء قر بالماء لكن من

يعلم الماء ؟

من يمشي على دمه حتى يردّد خلقه عطشى

السنين

آمين ؟

[الماء :]

في هذه القصيدة التي تحمل عنوان الماء ، نلاحظ أن الماء يتجاوز الماء بمعناه المتعارف عليه ، فهو - أولاً - مغدور به ، دفين ، بشكل غيابه موتاً للورد وللرقص . وهو - ثانياً - مطلوب من الفضاء ، بشدة تصل إلى درجة اقتحام القبر بحثاً عنه . وهو - ثالثاً - يحتل في القصيدة بدماء الشهود والأبرياء . وهو - رابعاً - بعيد ، ومبطل ، لا يسلم نفسه إلا لمن يمشي على دمه . ومن الواضح هنا أن النص يقدم لنا الماء كعنصر تكويني دال على شيء بعيد ، غال ومشتهى ، مبطل ومكلف ، لنقل إنه الخلاص . وهو مرتبط بعنصر آخر دال هو النار :

لو أتينا بأرض من النار ،

محمولة فوق سرج من النار .

ثم سكبتنا . على رأسها . «خوذة» من رباح

وللج .

لماذا تظن ؟

لو أضفنا إلى الحرب أن الحريق طريق ؟

وأن المسافر نحن .

لماذا تظن ؟

قالت النار : نشوى الثلوج ،

ونفسم بربداً لنا وسلاماً ،

فقد آن ، للأرض أن تترجل .

[المعادلة ٢٣]

ومن السهل أن نلاحظ هنا عدة علاقات . فالأرض من نار ، وهي محمولة فوق سرج من النار ، وهي في علاقة تضاد مع الرياح والثلج . ثم يأتي البيت «لو أضفنا إلى الحرب أن الحريق طريق» ، ليؤكد لنا أن الأرض من نار ولابد لنا - ويقصد الشاعر نفسه وجهاته - من ولوج طريق النار . وهنا لابد أن نلاحظ أن النار تتضاد مع الثلج ، بل تدخل معها معركة لكي تترجل الأرض .

النار - إذن - في علاقة ضدية مع الماء الذي رأينا أنه عنصر تكويني مهم ، يريد به الشاعر الخلاص . فإذا قرأنا أحد نصوص ديوان دجبور ، وهو قصيدة «الحديث» ، تأكد لنا أن الماء والنار رمزان دالان .

- ٢ -

يتوصل دجبور إلى تنظيم معرفته بواقعه بعدد من طرائق التعبير الشعرى ، محاولاً أن يواجه التحدي الذي أشرنا إليه سلفاً ، أحى تعقد الواقع من جهة ، وتأني اللغة من ناحية ثانية . وفي ديوان «واحد وعشرون بجرأ» جملة من الظواهر الأسلوبية التي تستحق وقفة .

يلفتنا عنوان الديوان إلى جهد الشاعر العروضي الذي قدم إحدى وعشرين قصيدة في واحد وعشرين بجرأ ، محاولاً اختبار الإمكانيات الموسيقية لهذه البحور ، ومدى قدرتها على احتواء واقع معقد خصب ، بعد أن شاع لدى بعض النقاد والشعراء أن حركة الشعر المعاصر تنحصر كل جهودها في استخدام البحور الصافية ، أي التي يتألف شطرها من تكرار نغمة واحدة ست مرات ، وهي بحور [الكامل وشرطه (مضاعف مضاعف مضاعف) والرمل وشرطه (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) ، والجزج وشرطه (مفاعيلن مفاعيلن) والرجز وشرطه (مستعلن مستعلن مستعلن) ، والمتقارب وشرطه (فعلن فعلن فعلن فعلن) والمتدارك وشرطه (فاعل فاعل فاعل) . بل إن البعض يرفض استخدام البحور الأخرى ويعد استخدامها عيباً^(٢) .

ويقوم دجبور بمحاولة دحض هذه المقولة الشائعة ، فيأوج من قصيدة إلى أخرى بين البحور الصافية وغيرها من بحور العروض العربي . يقول في قصيدة «المعادلة» من المتدارك (فاعل فاعل فاعل) :

لو أتينا بأرض من النار .

محمولة فوق سرج من النار .

ثم سكبتنا ، على رأسها . خوذة من رباح

وللج .

لماذا تظن ؟

لو أضفنا إلى الحرب أن الحريق طريق .

وأن المسافر نحن ؟

لماذا تظن ؟

قالت النار : نشوى الثلوج

ونفسم بربداً لنا وسلاماً ،

لقد آن للأرض أن تترجل.

[المعادلة / ٢٣]

ويقول - من بحر المزج - (مفاعيلن مفاعيلن) -
في قصيدة نهاريا / ٣٦

بأربعة يندي البحر يابسة الحداد
بأربعة يندي :

سلاماً أيها البر الذي يجره الأسر الطويل
قتالاً أيها البر المخاد

ترجل عن جنازته القنيل
وعاد ، له بكل يد يدان .

يقول من وزن الدوبيت (٣)

للريشة أن تطير أو تحترقا
للدمنة أن تغور أو تنزلقا
لكن لوكت ساعى أن يثقا
بالنبض ،

فساعدى قياس الزمن

[دويت / ١٨]

ويكتب قصيدة بعنوان «يسار» وزنها أقرب إلى
فاعِلن مفاعِلن :

تفدح النهار يد

فالقصود تحتشد

والندى يعلنى

كيف يفرح الجسد

والصغير يسرقى

من دمي ، وينعذ

بالعيد مولده

هل يُعبد الأبد ؟

ما وعده أبدأ ؟

وهو كله بعد

.. مرة أضعت له

لعبتين - أعقد

وإذا كان مجرب دجور الإيقاعى ينجح في
معضى القصائد مثل قصيدة نهاريا (من «المزج») بما
يبدو فيها من استخدام إمكانات البحر المناسبة للقول
الشعري المنسم بكثرة استخدام أدوات النداء -
(سلاماً أيها البر .. قتالاً أيها البر ، يا بلادي) -
والسرد الواقع في زمن الماضي - (تأجل ، زاد
أحباب ، اصطفى ، افتتح ، انتشل ... الخ) ، وهو ما
يمكن قوله أيضاً عن قصيدة المعادلة من المتدارك
(فاعِلن فاعِلن ..) . فإن هذا التجريب يبدو في
قصيدة «يسار» مقيداً له ، عائقاً في خلق علاقات
لغوية جديدة . ولنتأمل ذلك التماثل في علاقات
القصيدة اللغوية في (تفتح النهار يد القصود تحتشد /
الندى يعلنى / الصغير يسرقى) - ولنتأمل القافية
القلقة في (مرة أضعت له لعبتين أعقد) .

ولا تقف محاولات دجور التشكيلية عند حد
استخدام محور شاع أنها غير صالحة للشعر المعاصر ،

بل يصل إلى استخدام وسائل أخرى ، فهو مثلاً
يكتب قصيدة بعنوان ٣٣ :

٣٣

اكتمال حب المسبحة

سنوات المسيح بين المذود والحشبة

المسافة بين البلد والبلد

أو - حصيلة ٣ ضرب ١١

وليس دجور أول من يقوم بمحاولة استخدام
الأرقام ، فلقد سبقه سعدى يوسف إليها من قبل . بيد
أن استخدام سعدى يبدو غير مفتعل ، أى غير
منفصل عن بنية القصيدة ، فدجور يكتب قصيدة
عن الرقم [٣٣] ، مستقصياً له ، فهو : اكتمال عدد
حيات المسبحة ، وهو عمر المسيح ، وهو حصيلة
ضرب رقمين .. الخ ، في حين يستخدمه سعدى على
نحو آخر مخالف ، يبدو ضرورياً ليؤكد الحس
المكاني . من مثل :

١٠ شارع لاموز سيه

الجزائر

فندق رطب الباب ...

دق الجرس

[كابوس / ١٧٣]

من الأعمال الكاملة ٤

أنت في عامك الـ ١٦

سوف تغدين أمّاً

سوف تغدين أمّاً ودوداً

سوف تغدين أطفالك الشاحبين

[قصيدة تركيبة / ص ٢٢٤]

ولقد نجح الشاعر في استخدام وسائل أخرى تنير
حاسة البصر لدى المتلقي . ومن الضروري أن أشير إلى
سبق سعدى يوسف أيضاً (١)

وكلاهما - علي أي حال - متأثر بصيغة الشعر
المجسم concrete poetry التي ترجمت بعض
قصائدها إلى العربية .

في هذه الوسائل . يقول دجور :

يحيى السواد من قلب مهزوم .

فهل جاءت الحروب لنهزم ؟

أم سمعنا بالحرب ... والله أعلم ؟

خبأت في صوف الحروف

لحماً طرياً للويحة

ورأيتي ليل أنسى الضبوف

ذنباً .

وتلك هي الهزيمة

[اللوز / ٦٥]

إن هذا المربع الذي يخالف ما سبقه إيقاعاً وقافية
يحاول تقديم صوت خلقي يطرح أسباب الهزيمة بعد أن
طرح الهزيمة نفسها .

ونعسكت بالقصيدة ،

فاستلست سكاكينها وقصبت القلب .

طُمأنينة وشعر ؟

محطات وشعر ؟

لا يهدأ البال في الشعر فجرب سيواه .

في هذا المجال يقول السرى الرقاء :
والشعر كالربيع ، إن مرّت على زهر
تزكو ، ونخبث إن مرّت على الجيف

[اللوز / ٦٥ ، ٦٦]

وليس استخدام بيت السرى الرقاء ، ووضعه
داخل مستطيل ، محض زينة شكلية ، بل وسيلة
يحاول الشاعر بها أن يقدم صوتاً آخر بتنوع موسيقى
آخر .

إن الشاعر يحاول استحضار الحاضر المعاش بكل
ثقله ووطنائه . وتداخل علاقته ، لكنه لا يستطيع
ذلك دون استحضار الماضي . وليس معنى هذا أن
الشاعر سجين ذكرى تعذبه وتلجم سيره ؛ فالأمر - في
حقيقته - أن الماضي يتجادل مع الحاضر ، فتنبدى
ظلال هذا الماضي وإسهامه في صياغة الحاضر وتحديد
قسماته . ولذلك تحدث حركة المراجعة بين وصف
الماضي وسرده وتوصيف الحاضر والتوغل فيه :

هل الولد المتلبك ..

هذا الذي مرّ قبل ثوان . أنا ؟

لعلّ أنا :

وماذا إذا كنت ؟

يا حمص أنت المدينة

أما أنا فالسقية لم تسترقى

وأوغلت في البحر .

كنت على حجر أسود أنصبي مسودة الحلم
الطفل

واليوم ؟

هل تعرفين عن الطفل شيئاً سوى الشعر ؟

ص ٤٢ ، ٤٣

وفي هذا النموذج - الذي اختير عشوائياً - نلاحظ
هذه المراجعة بين الفعلين . ولكننا نستطيع أن نرصد

حركتين أساسيتين هما : حركة المتولوج (النجوى) حيث يسود الاستفهام وحديث النفس ، وغلبة الفعل الماضي (هل الولد الذي مر قبل ثوان أنا ؟ لعلى أنا ؟ وماذا إذا كنت ؟) ، وحركة الديالوج (الحوار) حيث يتوجه الشاعر بالخطاب إلى مدينته . في الحركة الأولى يوجد إعلان ماضيان هما «مر» و «كنت» . أي أن الفعلين الأساسيين يقعان في الماضي ، على حين نجد في حركة الديالوج تراوفاً بين الماضي والمضارع «تستشرفي» «أنتصبي» «تعرفين» ، «أوغلت» ، «كنت» .

هذا الجدل بين الماضي والحاضر ، يخلق حلماً بالمستقبل ، وغريباً عليه . فتجئ أفعال الأمر محروسة . دافعة إلى مقاومة الماضي والحاضر وتجاوزهما :

إنهم لم يصلوا روحك

فأعبر

إنهم رؤحك .

فأعبر

إنهم أضعف مما ...

فتريث ... إن نصف الكون عندك .

[الفاطمة / ص ٧٤]

وإذا جئنا إلى خصيصة أسلوبية مثل الاستفهام ، نجد أن الشاعر ينوع في صيغها ودلالاتها ويكثر من استخدامها بشكل لاقت . ولنتذكر - أولاً - أن شطراً هاماً من المعرفة يكن في القدرة على التساؤل . فالسؤال تناقض ورفض لثبات الأشياء ، وكشف عما تنطوي عليه من مفارقة لا تتضح إلا بالسؤال . ولنتذكر - ثانياً - أن التساؤل في أرفع أشكاله محاولة صياغة جديدة لمعرفة متناثرة مبددة عن العالم والأشياء . في هذا الإطار لا يصبح محض جهل بالأشياء أو تحيط في تبين علاقاتها بقدر ما يضحى تجاوزاً لإجابة قديمة سهلة . تكن قوتها في تلفعها بنوب من القداسة الهشة .

ولسوف نلاحظ أن الاستفهام في مجموعة دحجور الشعرية الأخيرة ، ينقلنا من حالة الهدوء والاطمئنان إلى حالة الإثارة وتفجر الشك في تماسك الأشياء . ويسود الاستفهام حين نكون بصدد صوتين يتحاوران . في قصيدة (خولة) ، يسأل الصوت الأول (ماذا شاهدت من العجب حتى حرضت على أبي) . فيرد الصوت الثاني قائلاً : (لا شيء سوى قلب ملآن وصحون فارغة) . ويبدو هذا الحوار دوائياً إلى حد كبير ، فتمة سؤال وجواب ، ويقترّب السؤال والجواب من لغة الحياة . بيد أن هذا الضرب من التساؤل قد يرتفع إلى مستوى أرق ، فيضحي توسلاً لصياغة أحد أشكال الصورة لدى دحجور : (ماذا خلف الأرض الوعرة غير المقتول بلا سبب ؟) . إن الصوت المتساؤل - وهو ذات الصوت الأول - لا يطلب إجابة ، لأن سؤاله يتضمنها (غير المقتول بلا سبب) لكنه ينتظر شيئاً آخر ، فيرد

الصوت الثاني مختزلاً تجربة عريضة : (للقاتل موت من ذهب ولنا البستان) فيعطينا بذلك هذا التضاد الحاد : القاتل / المقتول ، موت من ذهب / بستان . مفاجئاً فيما اختزنته الذاكرة من دلالة الذهب (الثراء ، الربا ، الاتجار ، نهب البورجوازيات المتروبولات للأرض الجديدة البكر) ودلالة البستان (الحضرة ، البناية ، نكهة الخمر .. الخ) .

ويمكن أن نعثر على استخدام آخر للتساؤل ، وهو استخدام حوارى أيضاً . فإذا كان الديالوج السابق يدور بين صوتين يتحاوران فإنه هنا يدور بين أنا الشاعر ، وصوت آخر هو المدينة :

لماذا تُترعُ الأطفارُ ؟

ماذا يفعل المسار في اللحم الطرى ؟

هل المقص للخدمة الصحفي أم تمرد

الأفكار ؟

لو قبض الساعة على النهار الأرجواني المبشر -

هل سينقرضُ النهار ؟

[نهاريا ٣٨]

ومن الواضح أن الشاعر لا يقدم دبالوجاً بالمعنى السالف ، ولكنه يعتمد إلى الإمكانات الكامنة في اللغة ، ليفجرها من خلال التساؤل المبطن بالسخرية المرة ، السخرية التي تنضح برفض ما في الواقع من مفارقة ، ففي مقابل أدوات التعذيب توجد الأطفار ، وفي مقابل المسار يوجد اللحم الطرى ، وفي مقابل المقص توجد الأفكار المتمردة . وتصل المفارقة إلى ذروتها حين يصبح النهار صيداً للساعة . بيد أن جملة الشاعر تنشئ بالإجابة (فهل سينقرضُ النهار) . إن الاستفهام بديل للإجابة ، لكنها إجابة شاعر . ويحاول دحجور - لكي يجعل من شعره فعلاً ثورياً - أن يصل عبر لغة بسيطة إلى متلقيه ، ولكن هناك تناقضاً ضخماً يعترضه : إنه تناقض بين غموض الواقع وتداخله وتعقده والبساطة المشبهة . فلا يجد بداً من دخول معركة قاسية مع أدواته ، وهذا ما يجعل لأكثر تساؤلاته إجابة موحية متعددة السطوح ، وهذا ما يجعله في خصام مع أداة كالتشبيه ، وفي وفاق مع الاستعارة ، لأن «التشبيه يفيد الغيرية ولا يفيد العينية» ، بمعنى أن طرفي التشبيه - وإن تعددت صفاتها المشتركة - لا تتداخل معالمها ولا يتوحد أي منها أو يتفاعل مع الآخر ، بل بظل هذا غير ذلك ومتميزاً عنه^(٧) . وذلك على العكس من الاستعارة التي يتم التأثير والتأثر بين طرفيها . فيخلق معنى جديد ينجم عن العلاقة بينها . وتنتمي صور ديوان «واحد وعشرون بحراً» - في أغلبها - إلى الاستعارة لا التشبيه . ومن النادر أن نعثر على أداة تشبيه مثل الكاف أو كأن . وترتبط الصورة لدى دحجور بعالمه الخاص كشاعر فلسطيني برزح تحت عبء هموم خاصة : (وكنا عائدتين من القصيدة) و (عشبة خضراء في قلب الصغير تريد ماء الأم) و (ساعدي قياس الزمن) .

وليست الصورة توضيحاً لمعنى فحسب ، بل هي معطى حسي ، يرتبط بالشاعر الفرد والجماعة . وهذا يعني أن بنية الصورة لا تنفصل عن قاعليتها بالنسبة للشاعر والمتلقي معا ، ولا يمكن - بحال - فصل الأخيرة عن الواقع التاريخي والاجتماعي للجماعة :

رسمت فيما رسمتُ

أني أحبك وسع المدى وصيق الخيم

غمغمت : لا . وردمت المدى لفاض الخيم

وإذا تأملنا - قليلاً - في العلاقات اللغوية السابقة تكشف الحب مرادفاً للعذاب والمتعة معا . لكن هذا الحب خاص برجل ما ، وامرأة ما ، في زمن محدد ، أعني أن الكلمات تضفي على الرجل والمرأة هوية محددة تؤكدتها ، لفظة الخيم المثقلة بتاريخيتها وتضادها - في نفس الوقت - مع «المدى» ، مما يعطي الصورة خصوصيتها وتفرداها .

لقد حاولت أن أقرأ ديوان «واحد وعشرون بحراً» باعتباره مجموعة من النصوص التي تمثل - مع دواوين الشاعر السابقة - بنية شعره . محاولاً تبين العلاقة بين تجربته التقني وبين همومه من أجل خلق تجربة متميزة ، تستطيع أن ترتفع إلى مستوى التحدي التاريخي الذي يحمله العربي الذي يعي تحولات واقعه وهموم مجتمعه . وأحسب أن هذا الوعي يضع الشاعر - باعتباره مثقفاً عضواً - في وجهه عواصف الفعل والثبات ، والنسكون والحركة .

هوامش

- (١) واحد وعشرون بحراً . دار العودة . بيروت ١٩٨٠
- (٢) راجع نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر . دار العلم للملايين . بيروت الطبعة الخامسة / ١٩٧٨
- (٣) يعرف مجدي وهبة في معجم مصطلحات الأدب الحديث . بأنه أحد القرون السبعة في الأدب العربي . وهو شعر مستعار ورنه من الفارسية . ويتكون اسمه من كلمة (دو) بمعنى اثنين و (بيت) عربية . وكل بيتين في القصيدة مطلقان في الوزن والقافية ويكونان وحدة مستقلة) ص ١١٨ / معجم مصطلحات الأدب . مكتبة لبنان بيروت .
- (٤) سعدى يوسف . الأعمال الشعرية (١٩٥٢ - ١٩٧٧) دار القارئ بيروت
- (٥) نفس المصدر .
- (٦) نفسه وقارن بقصائد سعدى «متزل المسرات» ص ١١٢ و «البستان» ص ٥١ . «العمل اليومي» ص ١٩٢ .
- (٧) جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث التقني والبلاغي . الطبعة الأولى . دار الثقافة القاهرة ١٩٧٤ ص ٢١٠

اشترقوا

أخي المسلم

هذه الجوهر

وأبقها عندك لك ولعائلتك إلى الأبد

طبعة
فناخرة
بالذهب
مقاس:
٢١ X ٢٧ سم
٨٥٢ صفحة
على ورق فاخر



أفخم
وأتهن
طبعة
للقرآن
الكريم

بموافقة الأزهر الشريف رقم ٢٦٩

أحرص على
شراء نسختك
من

٥٠ جنيها
ثم النسخة
وبهذه المناسبة العظيمة
وخلال رمضان المبارك

تخفيض
٥٠%

فيصبح سعر النسخة ٢٥ جنيها

دار الكتاب المصري فرع دار الكتاب اللبناني

٣٣ شارع قصر النيل بالقاهرة - ت ٧٤٤١٦٨ / ٧٥٤٣٠١ - والمكتبات الكبرى

كما يسرنا أن نقدم:

- مختلف القبائل ومؤلفها
- بتحقيق: إبراهيم الأبياري
- نشأة الدولة الإسلامية
- على عهد رسول الله
- تأليف الدكتور عون الشريف قاسم
- المكتبة المدرسية المطورة
- تأليف: ألفت فاضل إبراهيم

- من المكتبة الاندلسية (١)
- أخبار مجموعة
- بتحقيق: إبراهيم الأبياري
- المجلد السابع عشر
- المجلد الثامن عشر
- المجلد التاسع عشر
- من الأعمال الكاملة للأستاذ عباس محمود العقاد
- المجلد العشرون ..
- من الأعمال الكاملة للدكتور طه حسين

DAR AL-KITAB ALLUBNANI
Printers Publishers Distributors
P.O. Box 3175 Cable: KITALIBAN Beirut
Lebanon Phone: 237537-254054
TELEX: KTL22865 LE

DAR AL-KITAB AL-MASRI
33 Kasrelnil st CAIRO, EGYPT P.O. BOX 156
phone: 742168-754301-744657
Cable: kitamisr CAIRO TELEX: 92336
CAIRO ATT-134 KTMCAIRO- EGYPT

مملكة السنبلة

عبد الوهاب البياتي

قصيدته الثانية « إلى سلفادور دالي » . أحد المصورين
السيراليين الكبار في وقتنا الحالى فيقول :

« مملكة السنبلة . الآن . أراها في كتب الشعراء
القاشية وفي موسوعات البوليس السرى . تعرى .
تنهب . يعدم فيها الشعراء وينبئ عنها الحكماء ...
شعور متشاعر .

يطلق في الفجر النار على شاعر .
ونوبقد

مأجور وعميل للبوليس السرى . رخيص . في
ذيل غراب . يشرب نخب شويعر ...

نار الشعر تهاجر .
ويموت الشاعر ...

مملكة السنبلة . الآن أراها تنهض بعد الموت .

يتحرك في داخلها شعب كخليفة محل .

تنهض (جورنيكا) من تحت الأنقاض . تصلى ميراث
القتل ...

بأنى عصر يوضع فيه الشعراء القاشيون

في أنقاض ويطاف بهم في السوق

وينادى بقواف الكذب الموزين عليهم وبحر المرفوع .

تسقط فوق كتاب البحر المفتوح

قطرة نور .

ويمضى شاعرنا في أحاسيسه على حافة الأفكار
الصوفية لينشد أغانيه على أنغام الكلمات التي تتغير
صورها بتغير السياق . ومرة يتحدث عن عذابات
فريد الدين العطار ويبدل مقولة الخلاج ويجعلها : ما
في الجبة إلا الإنسان . ومرة يتأجى شباب السهروردي
المقتول فيحدد المنوعات ومنها الكلمات : ممنوع
أفلاطون وأرسطو والمثنى وجلال الدين في هذا الحجر
الملعون . ومرة تالفة يخاطب الحب باسم جلال الدين
الرومي على طريقته . فيتساءل لماذا لا تحرق النار وفي
أحشائه نار لا تحب .

وهذه النار كما يقول شاعرنا في موقع آخر هي
الشعر . فالقصيدة الخامسة من الديوان هي دم
الشاعر . وتبدأ بهذه الكلمات :

« صوت الشاعر فوق حجب الكورس بعلو .
منفردا . منحاذا ضد الموت وضد تعاسات البشر
القائين . بنار سعادته السوداء يحجب العالم . متفيا
يتطهر . لا اسم له . وله كل الأسماء . بقانون أزل
يتحول . يقتل هذى الوحشة بقضي بالشعر عليها .
كم هو شرير أن يسكنك الشعر - إلهي . بين يديك
أنا قوس . فاكسرن ! ومحب محبوب . فاهجرني !
كم هو شرير هذا الحب القاسى لا اسم له . وله كل
الأسماء . فتيا كالريح على أبواب المدن المسحورة بأنى
أو لا بأنى . كرماد حريق يتوهج في قلب الشاعر
منطلقا أو مشتعلا . يولد مبتورا أو مكتملا . ينمو في
أدغال النفس الوحشية طفلا . بحبر في أصقاع
النور . ليشعل نار الابداع .

تختلف الألفاظ من حيث صورها . فكل لفظة
لها صورة هي الخبر في الجملة الاسمية كما كان يقول
سقراط . ولهذا يكنى أن يتغير الخبر لتأخذ الألفاظ
شكلا جديدا في كل مرة مع كل خبر . وبمكنتك أن
تجرب هذه التجربة إذا جلست في مكان عام وتوافد
عليك أناس من حرف وطبائع مختلفة وكرروا أمامك
الألفاظ في سياق يختلف باختلاف هؤلاء الناس .
فتستجد ريننا مختلفا لأصواتهم . وشكلا خاصا بكل
لفظة يعاودون الإشارة إليها . وتنقبض نفسك وتتضج
حسب وقع السياق اللفظي في نفسك . وتتغير
الألفاظ وفقا لإطارها . ومن ثم تصبح الألفاظ حمقى
أو شريفة . ذليلة أو شائعة . صادقة أو محرفة .
سقيمة أو ذات عافية .

وينداول شاعرنا عبد الوهاب البياتي هذا المعنى
منذ أول قصيدة في ديوانه « مملكة السنبلة » الذي
صدر عام ١٩٧٩ . فهو يشعر شعورا جارفا بأن الشعر
وهو صناعة الألفاظ وحرفة إبداع الصور اللفظية
وأشكال الكلمات يضع السياق جنباً إلى جنب مع
مصير الإنسان . وقصيدته الأولى عن « النور بأنى من
غرناطة » تلح في تأكيد أن ما يبقى من الرجال يهدمه
أوربيته الشعراء . ويحكم القدم والبناء قانون . وهذا
هو معنى غرناطة في سريرة الشاعر عبد الوهاب البياتي
حين يقول :

« رجل في سفر . يترنج وهو يتوج امرأة
بضفائرها . ويعانقها ويقول لها يا ضوء الحب ويا لغة
يستولد منها وبها ولها . هذا الطفل المتكرر كي يولد في
قطرات المطر المتساقط فوق الصحراء العربية . لكن
الريح الشرقية . تلوى عنق الطفل وتذرو السحب
البيضاء هباء . ويظل الرجل الطفل ستيلا في سفر . ما
يبقى يهدمه أوربيته الشعراء . ويقول لها من منا الخاسر
في لعبة هذا الحب الهدام ؟

ولماذا يسكننى هذان الضدان ؟

لن يبنى بيتا . من لا بيت له الآن .

لكن المرأة تبكى غربتها في منى لغة الرمز . نخون
ويسقط تاج الذهب المصفور على قدميها . صوت كان
يعزف في الليل عليه مئات العشاق . يلاحقني .
أتوقف عند الوتر المرجف المقطوع . لكن الموسيقى
تجرفني . أصرخ عند الدروة : من منا . غرناطة .
خان وباع عذاب الشعراء . وسابل فح الفقراء ؟ من
منا مات على الأسوار ؟

والألفاظ تتوالى وتتتابع عند شاعرنا في سياق
يتغير . فينبوع الحركة في هذا السياق هو الوعي
أحيانا . وهو اللاوعي أحيانا أخرى . حتى يستوحى
رموزه الخطية الأولية من أعماق الباطن في عقل
الإنسان التاريخي أو من مشارف الظاهر الخافض أمام
الحياة والناس والأشياء . وبين الوعي واللاوعي يكتب

تقديم

عبد الفتاح الديدي

كم هو شريف أن يسكنك الشعر ويعلو صوتك
فوق نجيب الكورس . منفردا . يأخذ بالألباب .

ينخر سوس الكلمات

الكتب الصفراء

فعلام الضجة في سوق الوراقين . علام يزايد هذا
الوزان ؟

وزنتك . يا وزان الشعر . فكنت خفيفا في الميزان ...
بدم الشاعر . هذا الحب القاسي . يكتب تاريخ
الروح .

ويعاود شاعرنا تحليل دور اللغة الشعرية في
قصيدته السابعة عن تأملات في الوجه الآخر
للحب . فاللغة هي الوسيلة التي يتطلع بها الشاعر إلى
مزاجية اللفظ والمعنى . ويخلق الأبعاد الجديدة نتيجة
هذا التزاوج . وتتوالد الكلمات وهي تتوالى في صورة
أفعال تومض . وألفاظ تضيئ . وأسماء تشتعل .
وحروف تظم وتفرق . وتفصل وتتسامى . في معركة
الوجود من أجل المشاركة في خلق كيان للإنسان . ولا
تقوم للإنسان قومة بدون الأشعار وصناعة الكلمات
كأداة لتحقيق التغيير . واستبعاد الخرافة
واللا معقول . ونجس الطاقات . ونحكم استخدام
الشاعر للكلمات يصبح إرهابيا يعارض الإرهاب .
فن فرط غنى الكلمات يتحكم الشاعر بالإنسان
وبالأرض المحنونة وهي تدور . ولكنه يسقط أحيانا إذا
استخدم الطبل الأجوف واللفظ الفارغ في فخ خديعة
أهواء الليل . ويصبح بوقا في ركب السلطان . ومن
فرط غنى الكلمات :

« أطلق . من خلف المنaras . عليك النار .
يا ظاؤوس المجتمع المتسلق . يا قاذورة عار .
أنسف ذاكرة الإنسان العربي المستلب المأخوذ ...
أنسف ذاكرة الشعراء الماجورين وذاكرة القراء
المخدوعين ...
أرمني قبلة في قاعات لصوص الشعر ...

لن يغشاني بعد اليوم نعاس أو نوم أو يترع غنى
أحد هذا الإكليل الشوكي . صليبي وأنا فوق لصوص
الشعر الماجورين ... »

ومن فرط رنين الكلمات الأجوف يصبح الشاعر
واحدا من المخدولين أصحاب الأطماع القديمة . الذين
داسنهم حقاقتهم عند التطلع إلى أكاليل الغاربيين أجاد
زائفة . وريجات تائهة حائرة . لم تتحقق . فأورثت
أصحابها ميلا كاذبا إلى الاستعلاء والاعتداء على
شرف الإنسان . والمخدولون بهذا أخطر من
الخاصرين . ويقول عبد الوهاب البياتي :

« لفتي تخرج من معطف أبطال البشر الفانين .
تسكنها صبيحات سكارى ومجانين .

ولدوا من أوجاع العصر اللئيم وطوفان حروب
التحرير .

جئوا في أقبية التعذيب ...
اللغة الفعل النار النور .

تعلن ميلاد الإنسان الشاعر في كوكبنا المهجور .
فليستيقظ صناع الكلمات !
ومغزو الثورات .

الثورة شعر . والشاعر إرهابي ضد اللا معنى
واللا معقول ...

الشاعر إرهابي ضاق به التعبير ...

سيندى لم تؤمن . حتى الآن . بأن الأرض تدور
وبأنا ذوات . لا تغنى . ساحة في النور .

نتعانق تحت نجوم الليل وفي ضوء الشمس يموت
نترك ما تتركه الثورات المهدورة من نار وبدور .

في رحم الأرض المخروث ... العالم : ساحة
إرهاب للشعر . ومنزل حب للشاعر في القرن
العشرين .

ولا يفتأ شاعرنا يردد إحساسه بالتجربة ... تجربة
نار الشعر ونار الحب . في إطار نقطة النور الأسود .
فيسرد إحساسه بالوحدة . وشعوره بالعزلة عن حبيبه
الغائب . ونار الحب هنا تخلق من السداجة وتواجهها
أحاسيس الشاعر في أعماق الخلق وفي جوهر الحياة
ويعلن الشاعر في قصيدته « سابوح نجيبك للريح
وللأشجار » ... يعلن شاعرنا بأن باطنه يمور بالحب
والأم . ويستعين باللفظ المناسب لوصف إحساسه
إزاء العواصف والأعاصير التي ينعثها الحب بنيرانه ..
نيران الخلق . ونيران الخلق في الحب من قبيل نيران
الإبداع في الشعر . ولا ينبثق الشعر إلا من أوار
الحب . ويصف الشاعر نفسه قابعا في حجرته وحيدا
وقد هاجمته المشاعر بعنف :

« تنقع في غرفتك الآن وحيدا . تنهال
التذكريات . فيها هي ذى الدنيا : جسد امرأة تتأوه
تحتك . مغمضة عينها . يسقط تلج أسود فوق
الخددين . فتبكي في صمت . فستابل فح الجسد
العاري . تكسرهما ريع مغيب . يتوغل في مدن لم
تولد . من أي مدار شمسي نهبط فوق الأرض :
العربات الذهبية حاملة للجسد المنفى . بدور الإبداع
ونار الخلق الأولى ؟ من أي السنوات الضوئية . يأتي
هذا الضيف الحجري بسلة أغمار الصيف فتبكي في
صمت ؟ من أي نهار ينبثق الفرح الباكي ويموت .
لترك فوق الأوراق نجوما وعصافير ؟

وإلى أين تسير ؟
هذي الدنيا بعبائها في الريح ؟ ...
ها أنت تشد الأوتار وتبكي في أعقاب طقوس
الإحصاب .

ليدور الخلق الأولى . تحت رماد الأحقاب .
عاصفة تقتلع الأبواب .

تلق بخريطة هذي الدنيا فوق الأرض وتطفئ ضوء
المصباح .

ها أنت تواجه نفسك في المرآة .
بقميصك نار تشتعل الآن ...

يموت الشاعر متفيا أو متحرا أو مجنونا أو عبدا أو
خدما في هذي البقع السوداء وفي تلك الأقفاص
الذهبية .

والشعر والحب والنار تشكل الثلاث المسطر على
أحاسيس شاعرنا في غربته وفي ضياعه فوق أرض

العالم وعيظاته وبجائه . وهو لا يبتدى إلا باسم
عشيقته عائشة . وهي قناع من أقنعتة القديمة
الجديدة . ويحرص على ألا يغنى إلا من خلال كلمات
مفعمة بكل معاني الصدق والولاء فؤلاء وهذه .
فالشعر هو خط مساره الرئيسي في مملكة السنبلة .
والشعر نفسه هو السنبلة . وهو الأم والعناء . ولا شيء
يشقيه مثل قصيدة تجرى بألفاظ دون مدلول سوى
مدلول خيانة الشعر . وهو بقولها صريحة :

« أتبرا من شعر يزني باسم الشعر . ويعلن إفلاس
الإنسان » ويأتي هذا المعنى في قصيدته الحادية عشرة
عن « حجر التحول » . ويكرر الشعر ويضخم بين
أصابعه هنا قبل انتهاء الديوان كأنه يسر إلى قارته
بأسرار الألفاظ على طريقته في فهم السياق وتخوير
المعاني . فما كلماته - كما يقول - سوى صلوات تصعد
من بئر شقاء . وفم ينطق باسم جميع المغلوبين .
والمغلوبون ليسوا هم المخدولين . فالمخدول إنسان ناقق
وداور من أجل مصلحة بقضيبها . فلما عجز عن
قضاها انصرف إلى غيرها من الأعمال التي يبرهن بها
لنفسه أنه العزيز المقنندر . كأسوأ ما يكون التكبر
والعناء والتضحية بمصالح العباد . المخدول طامع فشل
فراح يفتك بكل شيء . ويجرب كل شيء . أما المغلوب
فإنسان طموح . يريد العدالة . وينشد حرية التعبير
من خلال الشعراء حتى يحقق أمل الإنسان في
الإنسان . وهو لا يفشل لأنه منذ البداية لا مطمع له
سوى أن يعم الخير الجميع .

« فالشعر هو العصيان .
والفرح المكتوب عليه بأن بشق في كل الأزمان ...
وعلى الشاعر أن يختار .
ما بين ريع الأرض المنرد والعبد المخصي يباب
السلطان .

والطبل الأجوف والقبائر
والخلزون الأعمى والحر الوثاب .
والثائر والشعاذ .

خرجت من نار الشعر الآيات
فلماذا شاعرنا مات ؟

فوق رصيف مهجور . متحرا بقفاعات الكلمات
ورصاص الطقوس الصغير للمأمة وللملهاة .

ولا يتوانى البياتي في هذه القصيدة عن خلاصة
النار والشعر والحب . ولا يبدأ له بال إلا إذا رصد
من الكلمات أبوابا للمستقبل . وكأنه قد اقتنع بأن في
إمكانه أن يبني . وكأن القانون الذي وضعه في بداية
الديوان : لا يبني من لا بيت له . قد تحول في
صاحبه . وكما لو كان صاحب بيت مسبق . صار كما
لو كان قادرا على أن يضع الملبات الأولى في البناء .
وعلى أن يرسم اللبسات الأولى في مصير الشعر
والكلام الأصيل وقدرة الإنسان الناطق على أن
يستخدم الكلمات استخداما شرعيا . وهذا البناء الذي
ملكه هو أبو الهول صاحب اللغز الأكبر في بناء

الحضارات . وهذا يذكر اليباني اسم أبي افول في قصيدته هذه عن «حجر التحول» . والتحول معناه أن يصبح كشاعر قادرا على أن يبنى . ما دام يملك هذا البناء الأصيل العتيق المنغز . فاللغز وراءه . ولا عليه أن يتقدم نحو لغز جديد بالكلمات . وقد خضع للقانون . ولكنه انتصر بالقانون ذاته . وقام بالبناء - بناء المستقبل - لأنه صاحب بناء من قبل . فيه معنى الإبهام والإنجاز . على طريقة العرافين والحكماء . وسيطرت الحكمة عليه منذ قديم . فأصبح بالتالي قادرا على أن يتقدم بعطاء جديد على مسار الحب والحكمة وعائشة . والشاعر هنا لا يهذى كالمعموم أو السكران . ولا يصرخ كالمنبوذ أو الصعلوك . ولكنه يخاطب الوجدان ويسمى باسم الإنسان . كان من قبل يقول في قصائده الأولى من نفس الديوان :

«يا روح عناصر هذا العالم . يا أضواء الليل الفضية والزرقاء ها أنذا أسجد في الحضرة سكران . ضيفا لمليكة هذا الليل المسكون بروح الصهبا . أهدي والخمر معي تهدي . قيثارة العشق . أعريك أمامي في ألحان ... لن أهزم حتى آخر بيت أكتبه . فلنشرب في قبة هذا الليل الزرقاء . حتى يدركنا الليل الأبدى ونغفو في بطن الغبراء . »

ونبوءه تصدق . فلا يلبث أن يكتشف الطريق . طريق البناء . قبل أن تنفذ كلماته . ويقول في شعره عن السهروردي :

«لو كان البحر مدادا للكلمات لصاح الشاعر : ياربي . نفذ البحر ومازلت على شاطئه أحبو . الشيب علا رأسي وأنا مازلت صيبا لم أبدا بعد طوافي ورحيلي . فإذا احترق الخيام بنار الحب وأصبح في حان الأقدار حجبا . فأنا حول النار فراش مازلت أحوم وألفي ليلي سكرًا . أتأمل وجه القمر الفضي الأزرق في صحراء الحب بغيب . »

ويتعرف اليباني في النهاية على الطريق . طريق حكمته أو عالشته حيث يتأجج الماضي والمستقبل ها هنا قبل النهاية في «حجر التحول» . وهذا الحجر هو البناء وهو أبو افول الذي عاش وراءه كبناء آلاف السنين فلم يعد الشاعر عيننا أمام المستقبل وأمام البناء :

«خرجت من نار الشعر : طقوس الحب . وظل الشاعر كاهن هذى النار . يصون .. يعني طفل . دعوته . ويفسر لغز أبي افول الصامت في فجر حضارات ماتت . لكن ها هو ذا في صخب المدن الكبرى الآن . وما زال هو الكاهن يستبدل ثوب الكهنوت بزي آخر . يخلعه الشارع والجمهور عليه . ليدافع عن مهنته . كان حليفا لليل . وعليه أن يشرح . في دعوته الآن . النور . ويشعل نار الأمل الأرضي ويحرق أرض الله . الجلي بالثورات ... أنبرا من قافية يزي فيها ثلثاوا الشعراء ..

مركز تحقيق تكملة علوم إسلامي

أشطر قلب نصفين . وأعطى نصفًا رحلات الشعر الكونية والبحر وعمال وفلاحى وطنى وريبع الأرض النائر والشعراء المسكونين بنار الشعر الزرقاء . ونصفا معبوداني وقضية شعبي العرفى الخارج من منق التاريخ .

وتأتى بعد ذلك قصيدته قبل الأخيرة «العراء» التي تتلوها القصيدة الأخيرة عن جلال الدين الرومى . وفي قصيدته العراء يضع النقاط فوق الحروف فيقول :

«العالم منى في داخل منى والناس رهائن . ينصب بعض منهم للبعض كائن . في هذا الشر من الأرض وفي ذلك الصنع الشاع ما بين الواقع والأسطورة . يتحدى الإنسان مصيره . »

وقد أصدر عبد الوهاب اليباني عددا من الأعمال الغامة في السنوات الأخيرة نخص منها بالذكر كتابه عن «صوت السنوات الضوئية» الذي ظهر عام ١٩٧٩ أيضا والذي حشد فيه تجاربه الشعرية البينة مع شعراء العالم الذين عرفهم وترجم لهم إلى العربية عددا من قصائدهم وقام بتعريف الكثيرين منهم إلى العالم العربى . ولكن ديوانه «مملكة السيلة» سيظل علامة على طريق الشعر وأسلوب الخطاب الشعرى بالكلمات في معركة اللفظ والحرف والصورة والتعبير .

مجلة الثقافة المسرحية



تصدر شهرياً

عن لجنة المسرح
بالمجلس الأعلى للثقافة

والهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس التحرير :
د. سمير سرحان



المركز العربي للفنون واللغات

ARABIAN CENTRE FOR ARTS

انجليزي / فرنسي

باب القيد مفتوح

لدراسة المحادثة
باللغتين الانجليزية والفرنسية
بالحضور أو المراسلة

تحضير TOEFL

الدورة ٣ شهور ٢٥ جنيه
تخفيضات ٢٥ %

أحدث الأجهزة التعليمية
قيديو ملون - برو جيكتور
تسجيلات صوتية
مدارس خريجات جامعات أجنبية

أنشطة المركز:

- رحلات
- معارض
- دراسات فنية
- نادي قيديو
- إنتاج تليفزيوني
- إصدار كتب

جاد

٢ شارع رضا باشا / الميمنية / القاهرة

(قرب مستشفى المنيرة)

٦ شارع ابراهيم عبدالرازق النعام - قرب مكتب صحة عين شمس

٢٨ شارع أحمد لطفي السيد محطة المساحة - أمام مدينة الفنون

المركز الرئيسي:

فروع القاهرة:

عين شمس:

الهرم:

المخرج: حماد البمبي مدير عام المركز

مع تحيات

الاندماج

في ديوان

أمي تطارد قاتلها

ممدوح عدوان

□ تمثديهم

سعد الدين حسن

- ١ -

تهدف هذه الدراسة إلى تحقيق غرض أساسي هو - على وجه التحديد - إضاءة حالة «الاندماج» الحميم عند الشاعر السوري ممدوح عدوان في ديوانه «أمي تطارد قاتلها»^(١). ومصطلح الاندماج الذي استخدمناه في هذه الدراسة - أفدناه من الفنان والناقد الألماني الكبير «ماكس جايلر» في وصفه موقف الفنان من الحياة.

تقدم هذه الإضاءة من خلال «معاناة» تحليلية مستمدة من عطاءات الاتجاه البنوي والاتجاه السوسيولوجي في النقد الحديث.

فالنص الأدبي ليس علماً ذريعاً مغلقاً على نفسه. ذلك أن ما يؤخذ على الاتجاه البنوي^(٢) في التحليل، إنما هو شغفه المتطرف بتعقيد الحركة الباطنية للنص. تلك الحركة التي تنجم عن الترابط بين الوحدات اللغوية والجمالية. في حين أن الأمر لا يتعلق بإدراك كيفية التركيب الداخلي للنص، بل بتحليل وجود العمل الأدبي على هذا النحو أو ذاك من التركيب الداخلي. أما ما يؤخذ على الاتجاه السوسيولوجي في التحليل، فيتصل بنفيه لاستقلالية النص، مادام هذا النص في جوهره ووجوده مشروطاً بظروف موضوعية خارجة عن إرادة المبدع. وهو فهم لا يحترم قوانين النص الداخلية التي تحمس عالم الكتابة.

وعلى هذا فإن النص الأدبي (بخصه) لجديتين، أولاهما اجتماعية، وثانيتهما معانية للممارسات الإبداعية. ومعنى هذا أن النص يتمتع باستقلال نسبي عن الواقع الاجتماعي الذي أنتجه، برغم العلاقة الحميمة الموجودة بينهما. والنص على هذا الأساس يخضع لجديّة خاصة، داخل خضوعه لجديّة أعم وأشمل^(٣).

غير أن الناقد أثناء معانيته النقدية بصطدم بمجموعة من الإشكالات النظرية المفيدة منهجياً كما لا حظ الدكتور جمال بن الشيخ في دراسته «تحليل نفعي بنوي لقصيدة المثني»^(٤) من أهم هذه الملاحظات ما يلي:

١ - إذا قلنا أن الشعر نظم، وأن نظامه يكرر نظام المعاني الخوري، فمن اللازم لنا ألا نستشهد بأبيات مشردة وقصائد منفصلة. إن التحليل البنوي يتطلب مجموع الأشعار التي يضمها ديوان لشاعر ما. هذا الشرط مطلق لإدراك مفهوم خصوصيته الشعرية، فالتحليل يكون كلياً، وإلا كان غير مصيب.

٢ - الشكل الثاني يطرح علينا مسألة أيديولوجية الكتابة الشعرية. ورأى هو أن الأيديولوجية ليست محتوية أو مبنية. ولكنها مجموعة من عوامل علاقة تؤثر في تركيب المعاني وترتيبها. إنها تقوم بعملية توجيه للتنظيم المعنوي. ولهذا فإنها لا تظهر إلا من خلال العلاقات البنوية للنص. أو بعبارة أخرى من خلال محورية النص. فلا يصل المحلل للقراءة الأيديولوجية - تحديد الموقف من الواقع - إلا في المرحلة الأخيرة من تحليله. بعد ما يكون قد استنبط الحركة التركيبية التي انتجت النص.

٣ - المشكلة الثالثة التي ساعد التحليل البنوي على حلها هي مشكلة التجديد في الشعر. واعتقد أن الشاعر المجدد لا يقول أشياء جديدة لكنه يكشف عن علاقات جديدة بين الأشياء. وهو الذي يبرز ما كان خفياً من تركيب الأمور. فكل فكرة محورية ترتكز على علاقة ديبالكتيكية بين وعي الشاعر والكون، بين ما هو باطن في نفسه وما هو محيط به، فهذه الفكرة تعبر عن الصدام بين الطرفين.

وهذه الفكرة الأخيرة نتضح فيما قاله الناقد الإنجليزي «ستيفن سبنر»:

«إن أعظم الشعراء في عصر من العصور هو الشاعر الذي يقبل أكبر جزء من الحياة في عصره، ويتساءل على نحو أعمق من غيره: ما معنى هذه الحياة؟ وإن أعظم الشعراء المحدثين هو أكثرهم قدرة على قبول الظواهر الوحشية غير الشعرية - كالحرب والأحياء الفقيرة والاستبداد - وعلى إظهارها كأشياء تعبر عن الروح الإنسانية حتى وإن كانت تنفيها. فجميع الظروف التي تخلفها الإنسانية، مهما كانت هدامة؟ وغاشمة، إنما هي لغة الظواهر ليس إلا، إذ إنه من المحال على الآلات التي يصنعها الإنسان أن تفصل نفسها عن حياة الجنس البشري. ويصبح لها كيان مستقل خارج الإنسانية، يتخذ شكل قيود جامدة تنصب الإنسانية في قالبها الحديدى. والشاعر الذي يكشف عن الروابط بين الإنسانية وبين ما تخلفه من رموز مادية في كل جيل. فينفذ ببصيرته إلى مجموعة العقول الفردية التي هي خلف هذا الجهاز المائل المعقد. إنما هو أكثر الشعراء قبولاً للحياة وأعظمهم شأناً»^(٥). ونضيف: وأكثرهم شمولاً بمهمته الشاقة المتمثلة في الإيقاظ والكشف والإضاءة. فهو - أي الشاعر - عليه بفاعليته الشعرية أن يطلق من خلال اندماجه في الحياة - صوراً وتصورات ثورية متتالية كطلفات المدفع من أجل هدم العالم القديم، حتى ينهض من خلال أنقاضه عالم جديد. وهذه هي المهمة الحقيقية لأي شاعر ثوري.

ليلة . مرة عدت إلى البيت في الفجر . كان أهل
ينتظرونني بقلق . رأوا اصفرار فسالوني بلهفة :

- غير ؟ ماذا حدث ؟

قلت : سقطت القنبلة .

كادوا يضحكون وهم يقولون لي : هذا حدث
منذ عامين . ص ١٦ .

لذا كان أمرا طبيعيا أن يأتي حديثه إلى قومه في
قصيدة الجنائز بصيغة الأمر . وفعل الأمر هنا هو
الوحدة اللغوية الأساسية في حديثه خلال حلوله
وتجسده في ثنائية «التواصل/الانقسام» :

١ - زغردوا للعروس

التي اكتشفت في الرياحين وجه الصبا

زغردوا

واحملوها

إلى حيث فاح أريج الزراب

وزلفوا مباهجها

للربيع الذي يعتريها ص ١٣

• • •

٢ - زغردوا واحملوها وثيدا

فحزن الأمومة أثقل من جندل ص ١٣

• • •

٣ - لا تعجلوها

ثلا تفيق المموم التي راودتها ص ١٣ . ١٤

• • •

٤ - إنها متعبة ..

فلتوقفوا هذا الصراخ ص ١٦

• • •

٥ - مستغنى .. إمهلها

إفسحوا من حولها ص ١٦

• • •

٦ - أنظروا

كيف جاءت تلوح في الزهر فواحة

أوقفوا الزغردات ،

اسمعوا :

إن أمي تزغرد فينا دماء

هي الأرض تحيل

ووالخصب يقبل

والأغنيات الأبية تنهض

من رمم وثدت

ثم جاءت نحاسب

هذي قيامتها

الحركة الرابعة :

قصيدة «حتى آخر الصعاليك» - الوحدة
الإيقاعية - فعولن - متقارب .

الحركة الخامسة :

قصيدة «صوت يبطله الحزن» - الوحدة
الإيقاعية - فاعلن - متدارك .

هذه البنية الإيقاعية - السلسلة الصوتية - خلال
التجربة ، بنية مقصودة كما هو واضح . شديدة
الاتصاف بالموضوع الشعري . ولأنها تأتي بصورة
منطقية داخل بنية الموضوع . فإنها لا تبدو بأي حال
زخرفا مضافا إلى الشكل . إنها حاجة جمالية لإثراء
التجربة في مجملها .

فالشعر «يتربك من كلمات ومقاطع لها طبائع ،
إذا تحكت موازينها رددت تنغيا يحس به السمع ،
والبصر ، والفؤاد» (١) .

أليس «الشعر هو الشبكة الذهبية التي تتركب من
أجساد متفاوتة على غرار القسمة الذهبية التي اختارها
الفنان الإغريق عند تحت تمثال «فينوس» إلهة الجمال
قسمة ذات وسط وطرفين» (٢) .

وهي بنية إيقاعية متطورة خلال هذه التجربة
بالقياس إلى تجاربه الأخرى في دواوينه الثلاثة
النائية : «كاشيوتير علوم» (٣) .

١ - تلوح الأيدي المتعبة :

- اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ١٩٧٠

٢ - الدماء تدق النوافذ :

- المؤسسة العربية للدراسات والنشر -
١٩٨٠ طبعة ثانية .

٣ - يالفونك فانفر :

- اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ١٩٧٧ .

هذه السلسلة الصوتية خلال القصائد الخمس
تطرح ثنائية العلاقة بين الفرد - الشاعر/الجماعة -
جماعة الشاعر ، وهي علاقة تواصل/انقسام . هذه
العلاقة التي دفعت الشاعر إلى أن يصرخ غاضبا
وحزينا في مقدمة ديوانه «تلوح الأيدي المتعبة» :

«مازالوا متكويين ركاباً . مازالوا حشوة كاذبة .
أه يا مصيبي الرائعة . أنت التي تخلفين كل يوم دجالاً
وديكاتوراً وتاجراً . إجملي مرة واحدة . ديكتاتوراً
لأجمع من هذا الزكام ألف فارس أحرق الباق فأزيد
أحقاد الفرسان وأقول لهم : قاتلوا واصنعوا أمة
نقية» ص ١٣ .

و :

«لو أنني أستطيع التصرف لعفنتك في أجفانهم .
لجعلتك أرقهم الذي لا يهدأ . إنني أرحل معك كل

فإذا يقدم الشاعر ممدوح عدوان من خلال
اندماجه الحميم في الحياة ، من خلال تحولاته
وتجسده وتقمصاته خلال التجربة في مجموعها ، هذا
ما نحاول أن نجيب عنه هذه الدراسة .

- ٢ -

من خلال خمس قصائد هي تجربة الشاعر ممدوح
عدوان في ديوانه الرابع «أمي تطارد قاتلها» . يشكل
الاندماج «الفاعلية الشعرية» فتأتي بوصفها نتاجاً أول
له . ثم تأتي حقول الدلالات المتفجرة عن الفاعلية
الشعرية بوصفها نتاجاً «لنظام المعاني المحوري» المتفجر
أيضاً عن الاندماج المركزي والحميم للشاعر ، كما يبدو
في الشكل (١)



هذا الاندماج الذي هو «جوهر التجربة» والذي
يتمثل في خمس حركات درامية تنتخب منها أهمها
كما يلي :

• الحركة الأولى :

قصيدة الجنائز - ١٠ مقاطع - الوحدة
الإيقاعية - فاعلن - بحر المتدارك . وابتداء من المقطع
السادس من القصيدة بتغير - الأند - الصوتي -
حتى نهاية المقطع إذ يأخذ وحدة إيقاعية مغايرة هي -
فاعلثن - بحر الرمل .

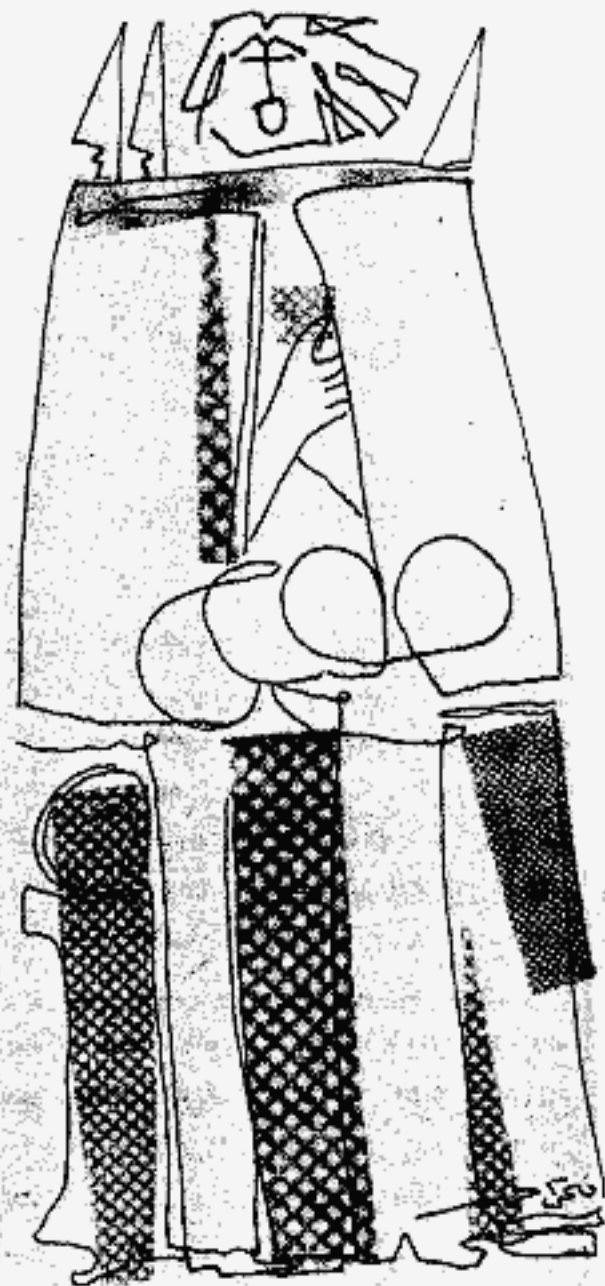
وتغير الوحدة الإيقاعية أو النموذج الصوتي
ليس لضرورة انفعالية ولكن لضرورة تجالية - حالة
الفرح بعد حالة الحزن .

• الحركة الثانية :

قصيدة أمي تطارد قاتلها - ٤ مقاطع - الوحدة
الإيقاعية - فاعلن - المتدارك .

• الحركة الثالثة :

قصيدة هكذا تكلم التل - مقطع واحد طويل -
يتخلله ثلاثة مقاطع نثرية قصيرة . صيغت لضرورة
موضوعية ، إذ لم يكن من الممكن أن يقال شعراً .
لسيطرة الروح التكمية عليها ، في حين أن بنية
القصيدة درامية - هندسية - الوحدة الإيقاعية -
متفاعلن - بحر الكامل .



المطر الآن يشرب شمساً

هلموا . استحموا عراة

تبارك هذا الصباح

فأنى تطل

وتبسم

قوس قزح ص ٢٩

• • •

إن هذه القصيدة من خلال تجديدها الدرامي . لا تطرح على المستوى البراني (السطحي) أية دلالة بيننا تطرح على المستوى الجواني (العميق) - التحول - تحول الأم إلى أرض محصنة - ثم تنهض لحاسب مجتمعاً بأكمله . تنهض وتنحور حول فاعلية التحول في الوجود واللغة معا . الوجود على صعيد الفكر . واللغة على مستوى التواصل القيم - وعلى مستوى آخر هو المستوى الدلالي والصرفي والصوتي . وتلعب الصورة الشعرية الجالية دوراً هاماً في توصيل المحتوى الشعري على مستوى السياق البنيوي كله « حيث يظل السياق الفاعل الأول في التحليل الفني للصورة » . والصورة في اندماج عدوان تنبع من الموقف الشعري داخل بنية القصيدة لذلك يرتبط الحكم عليها ارتباطاً جذرياً بفهم الموقف الشعري كله . وفهم التجربة الإنسانية المكتملة في القصيدة » (٩١) .

إن عدوان يتقمص صورة ناصعة - كما حدث في قصيدة « هكذا تكلم التل » حيث تبرز صورة « الهم المتل » أي الهم الذي أصبح تلا . وهي صورة تجسد مأساة « تل الزعتر الفلسطيني » وقد وردت أكثر من ست مرات في القصيدة . منها هذا المقطع المشحون بجماع من الدلالات المهمة :

« أنا مفرد

ومعى جراحات مكابرة

تورم في دمي همي

أنا الهم المتل

في روالح زعتر في الوعر تعرفني

ولي دمع وأغنية وقنبلة

ولي قلب يخشى أمه من أعين الحساد

إني قائم عينا مفتحة

على أسرار هذا العهد

أبقى شاهداً وحدي على تلك الجريمة

جبل نظام في التلال

وفي شرايين اغتالي للهموم

وللأغاريد التي اختزنت

لنبدأ في تناغمها المعارك

للمصاصات التي تكفي لدرء الذل

تكفي طفلنا زوادة حتى يلاقى الموت

تكفي كي نعوّضنا عن الأم الرحيمة » ص ٤٨

مركز تحقيق تكاميل علوم إسلامي

• • •

إن الشاعر هذا المفرد الفرد - المنتمى المنفصم - الذي تناوبه الطغاة وسلموه للتجارة ثم علقوه في حوانيت الجريمة ومعه جراحات مكابرة « في الوجود العربي المعاصر » . قد توحد بالكون والأشياء . ويبين هذا التوحد ويتأكد في المصاحبات اللغوية التي تتكون منها الصورة أو تقترن بها .

١ - أنا الهم المتل ص ٤٨

مبتدأ+خبر مرفوع+صفة

٢ - إني الهم المتل ص ٤٩

توكيد ونصب+خبر مرفوع+صفة

٣ - إني الهم المتل ص ٥١

توكيد ونصب+خبر مرفوع+صفة

٤ - أنا الميدان ص ٥٦

مبتدأ+خبر مرفوع

٥ - إني التل المقابل ص ٥٩

توكيد ونصب+خبر مرفوع+صفة

٦ - إني قدس وقدوس ص ٦٠

توكيد ونصب+خبر مرفوع+صفة

٧ - أنا الهم المتل ص ٤٢

مبتدأ+خبر مرفوع+صفة

٨ - أنا يوسف العربي ص ٦٣

مبتدأ+خبر مرفوع+صفة

٩ - أنا القمح الذي كنا ص ٦٣

مبتدأ+خبر مرفوع+صلة الموصول

ويبدو هذا التوحد - على المستوى الدلالي - في إلغاء القواصل العملية بين العناصر المشبهة . فتبين الاستعارة على الصورة . وتدعم بالنعوت التي تؤكد اتحاد الشاعر بالأشياء . عندما يصبح « هما متلاً » « ميداناً » . « تلا مقانلاً » . « قحاً » . « قدساً » وقدوساً » . وتدعم هذا التوحد بال تكرار النحوي لصيغة الجملة الاسمية التي تشكل صورة « الهم المتل » أو تتجاوب معها . إن هذا التحول الانتماء/التقمص - عبر نسج صور - بتكاثف في بؤرة رئيسية هي هم القصيدة « لأنني شاهد الزمن الفلسطيني » . ليتحول إلى سنايل تتحول - في النهاية - إلى كائن تنهض بطلقة تحسم كل هذا العذاب والقهر الفلسطيني فتبعث الحياة في الموت :

« أنا القمح الذي كنا

سنايل العريقة توغى للريح كالقتلى

وتنهض

تنطوي تحت الثراب كأنها موتى

فتبذر

والسنايل في عراقها

تحول كل مقبرة كائن

سوف تنهض دون صوت

ربما همست إلي بكلمة

أو طلقة » ص ٦٣ - ٦٤

• • •

وفي خط متوازٍ مع صور القصيدة تسير ثلاثة مقاطع نثرية كتعليق تسجيلي على ما يحدث في هذا الزمن الفلسطيني .

لكن المقاطع النثرية تأخذ طابعاً تمثيلاً بلاغياً يقوم على مفارقة حادة تدعم التضاد بين عالم الموت الذي يتخلق حياة في «أهم المثلل» و«أهم المقاتل» وعالم الموت الجاني والموت التجاري . ولذلك تبدو المقاطع النثرية وكأنها المقابل المناقض للمقاطع الموزونة . وإذا كانت الاستعارة تؤكد توحد الشاعر مع الكائنات (الأرض - الأم - العروس) . التي تتخلق منها الحياة في المقاطع الموزونة فإن التمثيل البلاغي يؤكد انفصال الشاعر عن عالم الموت التجاري . وبصبح التقابل بين الموزون والنثر تقابلاً يعكس نفس الموقف . فبعكس بالتالي - انتماء الشاعر وهويته . ونكتي بإيراد المقطع الأول والثالث من هذه المقاطع النثرية :

المقطع الأول :

«بحسن نية وبمحبة .. ألقى دُبَّ بحجر كبير على وجه صاحبه لكي يطرد عنه ذبابة - ويقول بعضهم إن الدُبَّ لم يَرِ ذبابة على وجه صاحبه . لكنه رأى وجه صاحبه جيداً .» ويقول المقطع الثالث الذي ينهي القصيدة ص ٦٤ :

«أوصى مؤتمر اللغويين العرب بضرورة النجوى إلى الكلمات القصيرة من أجل اللحاق بالعصر وحضارته . وبناء عليه تقرر تقسيم «فلسطين» لكي يسهل نطقها والتخصص بها . فأخذ الصياغة العرب نصفها الأول نشطوا به الحركة التجارية . وأخذ وزراء السياحة العرب نصفها الثاني فبنوا منه مقبرة نموذجية كتب على بابها بالنيون :

عائدون .»

إن هذه الحركات النثرية الثلاث تتصافر لتشكل صدمة وعلامة من العلامات النبوية في القصيدة . وهي علامة ذات مستوى خاص ، تنتمي لرؤية الشاعر للوجود العربي المعاصر .

نخلص من هذا كله لنعود إلى محاولة إحصاء عنايق الصور الشعرية تصاعدياً في تجربة الاندماج هذه .

وابتداءً هناك نوعان أساسيان من العنايق : أما أولها فيقوم على تكرار نفس الصورة في ثانيا العمل كله . وأما ثانيها فيقوم على تكرار مجموعة من الصور المختلفة معاً في ثانيا العمل . فإذا تكررت نفس الصورة في سياقات مختلفة ، فإنها - نظرياً - تفضي إلى ربط هذه السياقات معاً ، بطريقة لها دلالتها . وإذا تكررت صور مختلفة معاً لمرات متعددة ، فإن ذكر أي واحدة منها يفضي بالضرورة - إلى أن يستدعي الذهن باقي الصور .^(١٠)

ومن الواضح أن أهم الصور من حيث التكرار - في هذا الديوان - هي صورة الأرض التي ترتبط بالوجود المتساوي الذي يلح عليه الشاعر . وهنا تبرز صورة الأرض - الأم - واضحة وضوحاً لافتاً . لكنها الأم المقتولة التي تطارد قاتلها . والتي تسيطر دماؤها على القصائد مثلما تحتل عنوان الديوان . لكن سباق صورة الأرض - الأم يحمل توتراً دلالياً ، بين موت الأرض وحياتها ، وبين الدم الذي يصبح قتلاً وبعثاً ، ما بين المهر والكفر :

«أمي تطارد قاتلها -

لا تنام

وتشحنى كبرياء

تعينني بالهموم وتشحنني

صار تأري لغزا

فلا يرتوي العطش الكربلائي

لا يكتفي بالدماء المهلهل

أسأله في الصباح

هل القتل كفر؟

أم الدم مهر؟

مركز تحقيق تكاملي علوم إسلامي

إن الأرض - الأم - تظل متوترة في الصورة السابقة ، يوجب عطشها الغضب ، ويتبعث من الماضي ذكريات لا تفارق السباق ، كهذا العطش الكربلائي الذي يتبعث دماء الحسين في الصورة . ولذلك تتحول هذه الأرض - الأم إلى دم لا يفارق فم الابن ، إلى دم يحذره ويدفعه :

«في دم أمي بليغ

وإن أحاذر أن يصبح الدم ماء»

• • •

إن هذه الدماء تظل غير مفارقة لشعر ممدوح عدوان وتمتد من ديوانه «الدماء تدق النوافذ» ، لتحتل مساحة كبيرة تتصل بالأرض - الأم . وعندما تختفي الدماء من صورة الأرض - الأم تظل الأرض واجمة ، وجوم الموت ، فيقترب الغروب بالطلاقات والأضرحة ، ويقود الغروب دلالياً إلى الليل والظلمة ، فيفضي إلى التوحد والموت المؤقت . ولعل أوضح صور هذا التوحد والموت المؤقت ما تحمله قصيدة «صوت يبلله الحزن» :

«كان الحزن طويلاً القامة

ظل الحزن يجيم في الحجرة

والدب وحيداً

كتلة صمت

راح صديق يسترسل في الأحزان
ويلعن هذا الزمن المكروث
لأن الوطن يُصَيِّقُ
حتى يدفعك لقلع جذورك
ظلَّ صديق يتحدث حتى تنعمه السكر
فأفردت جناحي المكسورين
تواخت أطراف
فقدلت على المقعد
عيناي مفتحتان
وكتفای مهدلتان .

• • •

وفي هذه القصيدة تكتمل تجربة الاندماج بالعزف الأليم على ثنائية الحزن/الوطن ، والأرض/الأم ؛ ولكنه حزن لا يتحول إلى بأس وذلك بسبب ما فيه من نمرد وقوى كامنة مستعدة للانفجار في أي لحظة . لكن لحظة الانفجار لن تكتمل إلا عندما تقوم قيامة الوطن الذي سلخوه عنوة وعلناً . عندئذ يتحول الزمن ويتحول الوطن بالضرورة ويتحول الحزن إلى فرح عظيم وتلك رؤيا لا تفارق المنظور القومي الاشتراكي - الذي يحكم شعر الشاعر ، ولعلها هي المسئلة عن شيوع روح الحلم في ابتعاث الأرض الأسفيرة لا الأرض الواقع .

الهوامش

- (١) أمي تطارد قاتلها - منشورات فلسطين الثورة - يوليو ١٩٧٧ لبنان .
- (٢) النبوية لدراسة الشعر المغربي - عبد الله راجع - النهار - العربي والدولي - منحى العصر والثقافة ص ٧٠
- (٣) المصدر السابق ص ٧٠
- (٤) تحليل نظري بنيوي لقصيدة النبي - د . جمال بن الشيخ - الآداب العدد ١١ - ١٩٧٧ ص ٣٨
- (٥) الحياة والشاعر - ستيفن سيندر - ترجمة د . مصطفى بدوي - مكتبة الأنجلو المصرية بدون تاريخ إصدار ص ٧١
- (٦) في الأتوان والشعر - د . أحمد سعيد الدمرداش - مجلة الشعر - العدد الخامس ص ١٧٧
- (٧) المصدر السابق ص ١٧٧
- (٨) جدلية الخفاء والتجلى - دراسات نبوية في الشعر - د . كمال أبو ديب - دار العلم للملايين بيروت ١٩٧٤ ص ٣٠
- (٩) المصدر السابق ص ٣٠
- (١٠) الصورة الفنية - نورمان فريدمان - تقديم وترجمة د . جاسر عصفور - الأديب المعاصر - العدد ١٦ - ١٩٧٦ ص ٤٨

الكتابة بسيف الشاعر على بن الفضل

عبد العزيز المقالح

«الكتابة بسيف الشاعر : على بن الفضل» الصادر عن دار العودة - بيروت ١٩٧٨ . هو الديوان السادس للشاعر عبد العزيز المقالح ، الذي صدرت له من قبل خمس مجموعات شعرية : لا بد من صنعاء - مأرب ينكلم - رسالة إلى سيف بن ذي يزن - هوامش بمانية على تغرية ابن زريق البغدادي - عودة وضاح اليمن .

والشاعر عبد العزيز المقالح يُعد في طليعة شعراء اليمن المعاصرين وأبرز الروافد الجمية الثرية للشعر العربي المعاصر . وهو كما يتضح من أسماء مجموعاته الشعرية مهووم بقضايا وطنه . يتخذ من جغرافيته وتاريخه أبنائه وشخصه التراثية أقمعة تعكس بشفاية معاناة الشاعر والتزامه الفكري .

يضم الديوان ست عشرة قصيدة . ما إن نشرع في قراءتها حتى نطل علينا بوجهها الدامي قضية (الثورة) التي يتبناها الشاعر .. نخرج علينا أحياناً في غلائل الحلم (قصيدة : قراءة في كتاب غمدان : البحر والمطر : ص ٩١) :

ظهراً سقط النوم على غمدان
نامت كل قيود السجن . وسيف السجان
أغقت أحجار الزنزانة
لكن دمي يقظان القيد
أيقظه صوت الطالع من حاصرة - الأحلام
من غابات القحط - الموت
من أزمنة الليل - الغربة
من عصر الأشواق - الثورة
الميلاد - تقول الأعشاب - تحقق
الميلاد - تقول امرأة النار - تحقق

.....
.....
نتظر امرأة تفلسنا بالبرق
نحملنا بين فهود الشفق الأحمر

ونخرج (الثورة) أحياناً في قناع الرفض والتحرير ودعوة الكلمات - الرماح إلى أن تأخذ دورها الحاد المسن بعيداً عن التلم والتسطح (قصيدة : دخول رأس الحسين إلى مدينة الشعراء ص ٧٩) :

يا هذا الشجر الثابت في أودية القلب
أسقيك دمي ..
فلتفتح بالكلمات جدار السجن

.....
.....
يا أيها الشعراء الملوك :
أخرجوا من مكاتبكم
تأسن الكلمات إذا لم تكن من دم القلب
طالعة
ونمت العصفير في ظلها : ونمت الشجر

حين كانت محاربنا من عطور ...

وكان الذي فوقنا // يبول علينا
ونحن نقول : اسقنا
فأخرجوا من مكاتبكم
المناف الطريق إلى الشعر
والسجن نافذة للتواصل
والموت في الشعب أروع ما يكتب الشعراء

ويكون التحدي راية الشاعر الذي بعد طريق الثورة الوعر ويعدد موكبها : (قصيدة : الكتابة للموت ص ٥٥)

يا آله الرعب الموت
لن تنراجع فوق النار الخطوات
سنظل خيول النهر تسير
وقطار الحب يسير ..

.....
.....
من يملك قلباً يتمرجح في كف النار - الحزن
لا يتمرغ في خارطة الموت ..

وتظل الدعوة إلى الثورة بوقاً نازفاً يوقظ الجرد . في مواجهة «الملوك» [الذين] إذا دخلوا قرية أفسدوا ماءها .. (قصيدة : البحث عن الماء في مدن الملوك . ص ٨٨) .

«ادخلوا جسد الكلمات . اركضوا في مياه الحروف . ولا تتركوا ثغرة لعبيد الخليفة : إن العبيد إذا دخلوا الكلمات .. تخزنت الكلمات تصير المعاني دماً . والحروف حروفاً ..»

وتلثم شظايا الثورة وأشكاها . لكي تصبح في قبة تبلورها سيفاً مجرداً على عتق (التخلت) و (الفقر) و (الردة) . وهي من هموم شاعرنا .. ويأتي (البيان الأول للعائد من ثورة الزنج . ص ٩٧) :

تأبطت سبي وقلت : الجنوب سماي ووجهي
ولى في الجنوب رفاق بأحلامهم سبقوني إلى
مرقا الشمس
غرفي بأنوارها ..

بعد أن ذهبت نار أجسادهم في سجون الإمام
وتحت سياط الدخيل قضى نحيب الفجر في
أعين ذهبت :
في رموس تسامت وجاءت بنيرانها
آه .. لم ينهوا ..
ها هي الآن أحلامهم في خصوبتها تنمر
الحب ووالضوء .

لقد استحث الشاعر (مهر الثورة) أن ينطلق في ديوانه (عودة وضاح اليمن) :

انطلق يا مهرتنا انطلق !
يوشك أن يدهنا ليل الليل الآخر
يسلمنا السجن إلى السجن ..

□ تقديم

أحمد عنتر مصطفى

تعود عقارب ساعتنا للخلف
بإمهرتنا انطلق .. انطلق !

وانطلقت المهرة الدامية في سهوب هذا الديوان ،
وكان (البيان الأول للعائد من ثورة الزنج ،
ص ٩٧) :

نشرت جراح الجاهير في رثي
من عظام الشهيد جعلت المزمار ..
فاشتعلت في عروق النهار الأغاني
وهأنذا أكتب اللغة المستقيمة

ادخلوا جنتي مطمئين يا فقراء الشمال
هنا أول الحلم . وجه المسافات يدنو .
ويقرب النبع ..
في زمن العشق يختلط الماء والنار . والشمس
والأرض ..
تتحد الكائنات . تكون فصول التجلي ..
وبأق زمان الحلول

إذا كانت الثورة هي المحور الأول لقصائد الديوان
فإن مشكلات التخلف والجوع والقهر والفقر والعدل
الاجتماعي تشكل المحور الثاني في رؤية الشاعر
الفكرية ، وتنعكس هذه المشكلات بحادة في قصائد
هذه المجموعة . بل إننا نجد بذوراً لها في دواوينه
الأخرى . كما في (قصيدة : حوارية عن الفقر) من
ديوانه الخامس (عودة وضاح اليمن) ص ٧٣ :

يقول علي بن أبي طالب :

كان الفقر فتى إقطاعي الدم
يجأ في قصر مسحور الشرفات
يتزوج خمساً ..

يستحلب أشجار ، القات ،
سبق وأنا كنا نبحث عنه بين الفقراء
في ساحات الجوع المكتظة
ها هو ذا يزرع أشجار البؤس
يبيع رماد الدمع

من يرغب منكم في قتل الفقر
فليقتله - هنا - فوق موائد أصحاب المال
في سهرات التانجو ، في حفلات الأرياء

من هذه الرؤية . ومن ذلك المنطلق . يخرج
الشاعر ثائراً مع الزنج في ديوانه الذي بين أيدينا ، بل
يكتب بسيف الشاعر علي بن الفضل ، الذي يترجم له
الشاعر في هذه السطور (ص ٥٤) :

« علي بن الفضل ثائر بمآل . استطاع في أواخر
القرن الثالث الهجري أن يؤسس في اليمن دولة الوحدة
الوطنية والعدل الاجتماعية ، وأن يرفع ويطبق
شعار : الأرض لمن يفلحها . وقد حاول مؤرخو
الإقطاع والإمامات أن يشوهوا تاريخ ذلك الثائر

قباءت محاولاتهم بالفشل » .

ويكتب الشاعر بسيف هذا الثائر التقدمي :

عذى السيف من جوعنا واكبحي
فالكثابة بالسيف باب إلى الحيز . نافذة تتألق
أسرارها .
حين تمسك بالمقبض الشمس تخضر نار
الكثابة .

ينهر اللعنان على جفنه مطراً .
والخروف - على حذّه - تتلأأ عارية كدم
الفجر . ظامئة ..
تناسل أرغفة . وصناديق حلوى . وأغنية
ترغى .

كل حرف لسان من الماء . حنجرة يتوقد فيها
الحنين إلى الفعل
يشتاقي . يرفض . يعتصر السحب المبحرات
على الغيم حزناً
ليفضل جذب القرى ..

ويثور علي بن الفضل . ويكتب الشاعر بسيفه
(ص ٩٩) :

.. في لغتي أعجن الأرض أنشرها كعكة
للملايين
للطفل في ثديها مثلاً لأبيه وللصقر ما للحمام
اخلعوا جوعكم عند بابي ..

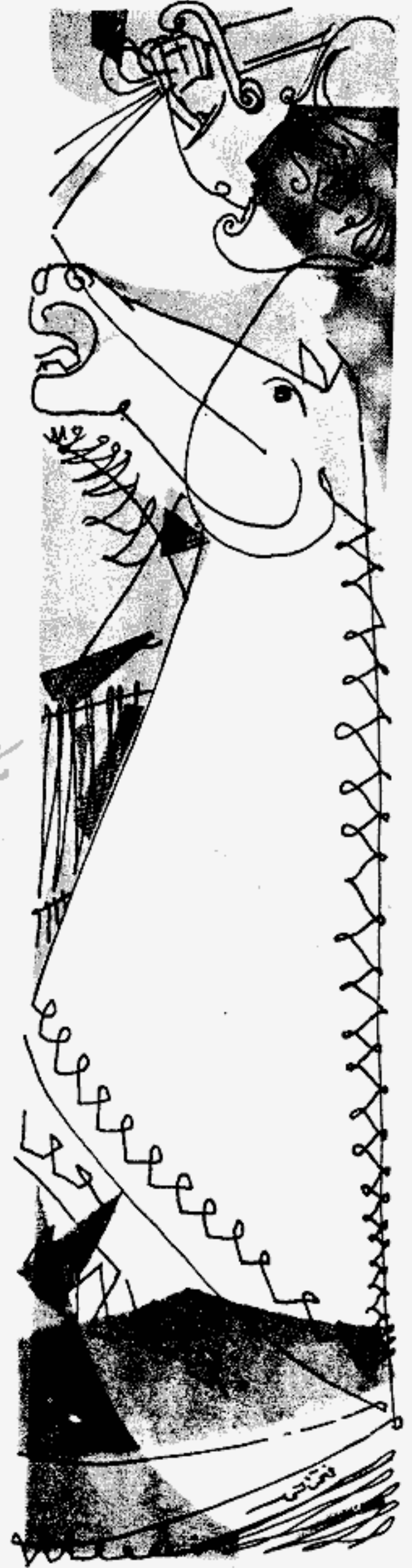
ويشاهل في فرع وحزن (ص ٩٠) :

.. إن جنود الخليفة قد أفسدوا عين ماء
السماوات والأرض
مستقماً صارت الأرض والشمس
من أين يشرب أطفال مملكة الجوع .. ؟

ومن أجل أطفال مملكة الجوع ، ولكي يهاجر
الشاعر من زمن القتل وزمن الردة : من عصر الإنسان
القاتل (ص ٦٢ ، ٦٣) ، يهيب بشمس الثورة
(الكثابة بسيف الشاعر علي بن الفضل ص ٥٣) :

من الغضب امتشقي سيف (جوع القرى
والمدائن)
قرمطياً أتيت . وها أنا - ثانية - قرمطياً أعود
تناجزني أعين الفقراء الوفاء بوعدى
وتسألني الأرض عدلاً لأبنائها
فادخلي في كتابي !

اختار الشاعر الموت الواقف بدلاً من الحزن
الراكم . والطفقة لا اللطمة . والسيف بدلاً
للمسوط . في قصيدته (الاختيار ص ٥) . كان قدره
أن يدين الأرض التي تتورم بالبترول . والحقول التي
تنت سباحاً وعثائم . والزب القادم من هوليد .
وأشرطة التسجيل والدولارات . والقهر الطبقي ، وأن
يختار الثورة والحب والشعر ، ويتنق الأمس القاتل



كقصيدة واحدة ، (وهي سمة لاحظتها قبلاً في ديوان الشاعر السابق على هذه المجموعة : عودة وضاح اليمن) . وربما ساعد على تنامي هذا الإحساس أن إيقاع بحر المتدارك بتفعيلته (فاعِلن) و (فعِلن) هو الغالب على هذه القصائد .

ولقد وفق الشاعر توفيقاً كبيراً في قصيدته (من تحولات شاعر يمانى في أزمنة النار والمطر ، ص ٦٧) التي تعتبر بحق أجود قصائد الديوان . تقول إن الشاعر في هذه القصيدة استطاع أن يحقق الكثير من خلال هذه التحولات . إن الوطن / الثورة شارك الشاعر تحولاته في رحلة الكشف بحيث استمر الجدل بينهما ، فعلى حين كانت تحولات الوطن / الثورة - عنيزة - روضة - خولة .. الخ . كانت تحولات الشاعر امرؤ القيس / وضاح اليمن / المتنبي / عمارة اليمنى . إلى أن نصل - وقد صحبناه في تحولاته - إلى عبدالعزيز المقالح . كل ذلك و (الطريق إلى مأرب كالطريق إلى القدس) . والشاعر يحمل في رحلته تضاريس أحلامه ، وشجر البن والتذكارات . الشمس التي حلم بها (لم تمش في الشام طويلاً ..) ، وبيعه الخوف ، للليل ، وبزرعه (الحب عشاً على كل خارطة ، وعصافير عاشقة لا تكف عن البوح) .

وتطول رحلة الشاعر .. وتطول .. وتتظم المأساة عقداً من الجمر الدامي . ويكون المسرح مبتدأ من اليمن إلى الجزيرة إلى الشام إلى مصر إلى الأندلس : الوجد التاريخي التازف ، وتكون القصيدة التي أحسن الشاعر التضمين فيها ، حيث انتقى بذكاء من نتاج الشعراء الذين تقف ملامحهم نماذج جيدة من أشعارهم . أثرت القصيدة ، وكانت روافد جياشه بالمضمون اللامع الموحى .

ومن الأهمية بمكان أن نشير إلى أنه إذا كان الملحم الفكري هو أول ما يطل علينا في قصائد الديوان فإنه يشكل الوجه الأول (للعلمة الشعرية) ، حيث يكون الوجه الآخر ملمحاً فنياً هو المباشرة في التعبير ، فيأتي تقريرياً ، تفرضه قضية الشاعر والتزامه الفكري الذي يمنح به بعيداً عن مغامرات الشكل . والجري وراء الجاليات . والإغراق في تركيب الصورة . حتى في محاولات الشاعر البسيطة لأن تأخذ القصيدة شكل البرقيات . أو الاحتيال على المباشرة بعرض اللوحة والتعليق . أو الصوت والصدى . في قصائد مثل (دخول رأس الحسين إلى مدينة الشعراء) و (قراءة في كتاب غمدان : البحر والمطر) - تبقى هذه المحاولات - وللشاعر شرف المحاولة - بسيطة الأثر . ويبقى شعره في هذا الديوان سكيناً يقطر . وهذا ما يريده الشاعر . حيث يرى الشعر جواداً جامعاً يصهل . (التبرة العالية في القصائد) وليس تحفة إبداعية أنيقة بمعنى بها المترفون .

وصارت دهاليزه محفراً وزنازن للعشق .
قبراً لأبنائك العاشقين ؟

إنه العتاب الجريح ، الذي يفرض تساؤلاً آخر :

تمر القطارات فوق دمي حين تمضي جنوباً
وتبقى عظامي معلقة في صخور الشمال
لماذا إذا اشتقت كانت عيون القطارات نافذة
كان صوت القطارات دمي ؟
لماذا تمزقني
ثم تنفضني راحة الاغتراب ؟

وفي قصائد (قراءة لكف الوطن العربي ص ٤٢) و (بيروت : الليل والرصاص وتل الزعتر ص ٦١) و (دخول رأس الحسين إلى مدينة الشعراء ص ٧٩) و (رباعية من مقام الدم والزعتر ص ١٠١) - في هذه القصائد تتسع لفظة (الوطن) لتشمل جرحاً قاعراً بحجم (الوطن العربي) ، ويصبح (الهم اليمني) همّاً عربياً كبيراً . وتفرج زاوية الرؤية عند الشاعر فيقرأ كف الوطن العربي (ص ٤٢) :

بقع للظل وأخرى للدم

نهر للقات ونهر للأفيون

طفل تقتله - فوق سرير الذهب - النخمة
ومئات الأطقال يموتون على صلب الحارة

يتشرون بطوراً في جسد الجوع

هذا وجهي : جمجمة الملح

هذا كف العرب المتورم بالبقرول

الناقي بالفقرء

المتسكع في ليل العصر ..

وتغد رقعة المأساة بين المتامة والقدس . بين صنعاء والنبل (ص ٨٠) :

يا عيون لها بين صنعاء والقدس .

بين المتامة والنبل ،

رأس الحسين بلا ماء .

والديوان يعكس ثقافة الشاعر العربية الصرف . فلا نلمح فيه أية إشارة أو إحالة إلى التراث الأدبي الإنساني . فكل الرموز والشخص عريية الملامح والتاريخ (رأس الحسين - سيف بن ذي يزن - ثورة الزنج - المتنبي - خولة - عمارة اليمنى - وضاح اليمن ..) ولم ترد فيه إلا لفظة (يوتوبيا) التي وردت في إحدى القصائد .

وباستثناء قصائد ثلاث هي (البيان الأول للعائد من ثورة الزنج) و (الكتابة بسيف الثائر : على بن الفضل) و (تحولات شاعر يمانى) - باستثناء هذه القصائد التي تتمتع بحضور مميز . وتفرد خاص ، نرى أن القصائد الباقية في الديوان يمكن قراءتها متصلة

واليوم المقتول . ويختار الغد . وإن انتهى به إلى المنى . وفي المنى كانت معاناته وكان إحساسه الحاد بالوطن . ومن ثم كانت الغربة محوراً ثالثاً تدور حوله قصائد تلك المجموعة التي بين أيدينا . وإذا كان الشاعر في ديوانه (عودة وضاح اليمن) يفتتح قصيدته (اليمن .. الحضور والغياب) (ص ٧٥) بقوله :

تحت جلدي تعيش اليمن
خلف جفني تنام وتصحو اليمن
صرت لا أعرف الفرق ما بيننا
أنا يا بلادي يكون اليمن

- فإن ديوانه الذي بين أيدينا يعكس إحساساً حاداً بالوطن والغربة . إن لليمن - وطن الشاعر - حضوراً قوياً في هذا الديوان . كما في سابق شعره . ويشمل هذا الحضور جغرافياً (صنعاء - قصر غمدان - مأرب - زيد - الدخيل) وراثياً من خلال شخص يمانية (عمار اليمنى - سيف بن ذي يزن - علي بن الفضل - امرؤ القيس - وضاح اليمن) ، كما أننا نلمح نيات القات وأشجار البن تشمع بين القصائد . وتعكس قصيدة (برقيات شوق لصنعاء - ص ١١) إحساس الشاعر المتوهج بالوطن ، ونزيفه الدائم في غرته . تأخذ القصيدة شكل البرقيات (ولو كانت مقاطعها أشد تكثيفاً وقصرأ بما يتلاءم مع شكل البرقية جيدة وإيجازاً لكان الشاعر أكثر توفيقاً) :

يقولون إنك أصبحت عجفاء ..

إن ضرورك صارت لجرذان (مأرب) مزرعة

كلما ارتفع السد في وجه جوع القرى

أعملت فيه أسنانها

يتهاوى .. ونحرف أحجاره أول الفعل من خضرة البن .

وفي قهوة البن ألقاك محروقة

ومطاردة ..

صرت لا أشرب البن

لن أشرب الماء حتى أراك

مضى يا مدينة قلبي يعود النهار المهاجر

نشب نخب (الطويل) و (عيان)

نأكل كحك الربيع

ونلعب بالورد في ليل (نيسان)

يفسلنا بعد دمع التغرب نهر الفرج .

ترى من الشبيخ المزوج بالحنين . يتفرق منحدرًا من ذاكرة الشاعر حين يكتب عن الوطن وللوطن .

إن طائر الشوق يتسلل من جسد الشاعر في كل أمسية . ويرحل منفرداً نحو صنعاء ، ويعود قبيل الصبح وفي منقاره المدمى هذا التساؤل المؤرق :

ف لماذا غدا (قصر غمدان) سجننا

في

تأملات شاعر رومانسي

□ تقديم
وليد منير

حين تساءل تريستان تزارا عن قيمة الشعر ثم أجاب بأن قيمة الشعر تكمن في حضوره الجوهري في قلب زمان العالم ومكانه . كان يرمى إلى أن الشعر في أنضج صوره وأصلها إنما يكتسب قيمته الحقيقية من تفاعله المستمر مع الواقع الإنساني الشامل . بمستوياته المختلفة . وتمثله للوعي الجماعي من خلال ضمير المبدع الفردي .

ومما لا شك فيه أن تحليل البنية الدالة في أي عمل أدبي لابد أن يفصح . في النهاية . عن جانب أو أكثر من جوانب شخصية المبدع . لا بمعنى أن العمل الفني يكشف في تفاصيله عن خبايا حياة الكاتب . أو أنه يعكس رأيه وتصوراته . كما يشاع أحيانا - بصورة دارجة . وإنما بمعنى أنه يعبر عن رؤية هذا الكاتب للعالم بشقيها الجماعي والفردي . تلك الرؤية التي تنهج نحو إعادة تنظيم علاقة الإنسان بالإنسان والإنسان بالطبيعة أو الإبقاء والمحافظة على بنية العلاقات القديمة .

وقد حفلت حركة الشعر العربي المعاصر في مصر وغيرها من بلاد العالم العربي بشتى محاولات التجديد والحداثة . بدءا من مدرسة الديوان التي رفع لواءها الرواد الثلاثة العقاد والمازني وشكري . ومرورا بمدرسة أبوللو ومدرسة المهجر . وانتهاء بمدرسة الشعر الحر . التي واكبت المتغيرات التاريخية الكبرى في وطننا العربي . بأبعادها السياسية والاجتماعية والاقتصادية . منذ بداية الخمسينيات .

ولقد مهد جيل الرواد في الخمسينيات الأرض لثم هذه الحركة الطالعة وازدهارها ولذلك وجد جيل الستينيات أن عليه أن يتجاوز ما قيل . وأن يضيف من خلال المعاناة الأصيلة المثمرة لحركة الشعر العربي الحديث - إضافات جديدة على مستوى الشكل والمضمون .

ومحمد ابراهيم أبو سنة هو ثالث ثلاثة تميزوا بين جيل الستينيات في مصر . ونعني بالأول : أمل دنقل . والثاني : محمد عفيف مطر .

وقد صدرت لأبي سنة خمسة دواوين شعرية ومسرحيتان شعريتان . وما بين ديوانه الأول « قلبي وغازلة النوب الأزرق » الذي صدر عام ١٩٦٥ وديوانه الأخير « تأملات في المدن الحجرية » الذي صدر عام ١٩٧٩ أربعة عشر عاما من العطاء الشعري المتواصل .

والسؤال الأساسي هو : هل يمثل الديوان الأخير إضافة حقيقية لحركة الشعر الحديث ؟ وهل لنا أن نقول إنه يتم بدوره عن مرحلة أكثر تطوراً في شعر أبي سنة ؟ ذلك ما يسعى هذا المقال إلى الإجابة عنه .

وتبرز في ديوان أبي سنة الأخير مجموعة من الخصائص الهامة على المستويات الثلاثة : الصوري والصرفي والبلاغي . ويمكن أن نقودنا هذه الخصائص إلى تحديد المظهرين الأساسيين للرسالة الشعرية في الديوان وأعني المظهر الدلالي والمظهر الجمالي .

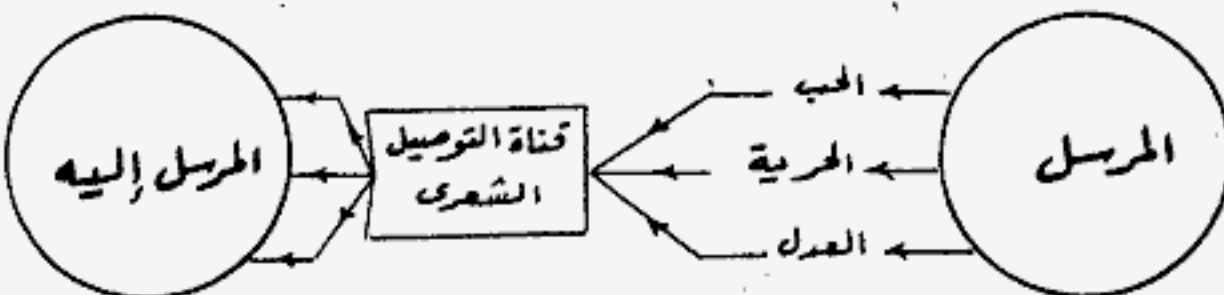
وتدور الرسالة الشعرية عند شاعرنا حول ثلاثة محاور رئيسية هي :

(الحب : الحرية : العدل)

ويمكن غمليها كالآتي :

إن القصيدة - كما يقول النقاد البيويون - هي فن لغوي لإنتاج نوع من الوعي لا تثيره فينا مشاهد العالم اليومية . ولكل عمل جمالي مذاقه الخاص المتفرد . ومهمة الناقد هي التماس الخصائص الجوهرية التي تشير إلى هذا المذاق .

ويصعب عند تحليل الخصائص التي تحكم طبيعة العمل الفني الفصل بين جانبيه : المجرد والواقعي . إذ إن لكل من الشكل والمضمون نفس الطبيعة . كما أن المضمون يكتسب واقعه من البنية . وما يسمى بالشكل ليس سوى تشكيل هذه البنية من أبنية موضوعية أخرى تشمل فكرة المضمون نفسها .^(١)



الفاعل المرسل	الموضوع	المرسل إليه (المصادفة لنفس الوقت)	العاث
الشاعر / الشاعر	الحب الحرية العدل	الوطن - الحبيبة - الذخيرة	الحقد الكراهة اليأس الخوف الكذب الصراع الذي لا يهدو منه الخيانة الظلم الضعف البرذالة للوهم

والفاعل المرسل في أغلب الأحيان هو الشاعر نفسه الذي يتقمص دور العاشق حيناً . ودور الشاهد المشو حيناً آخر . ولكنه - بالرغم من هذا - يظل وعلا مالياً ليس له القدرة على الفعل أو الاختيار . ويدفعه هذا الوضع القلق إلى التساؤل . على نحو يفتقر معه دور العاثق الثانوي إلى المقدمة يمثل حائلاً حقيقياً بين المرسل والمرسل إليه . بحيث يفتقر - في المقابل - دور المساعد . إلا فيما ندر .

ويتضح من فهم أبعاد النموذج الدلالي الذي تنظم فيه هذه الأدوار . والذي تنعكس فيه طبيعة العلاقة بين الفاعل الدلالي والعاث . يتضح من ذلك تضاد حجم الفاعل الدلالي في مقابل العاثق . مما يؤكد الإحباط والعجز . كسيتين أساسيتين تنسج بهما رؤية شعرية عامة في هذا الديوان .

وبوسع توزيع الأدوار الدلالية كما احتوت عليها قصائد الديوان على النحو التالي .

وبعد هذا الجدول مؤشراً مبدئياً لشيوع بعض الكلمات التي تميز العنصر الأساسي الذي يسيطر على سياق العمل .

وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن أغلب هذه الكلمات

المرسل - العاثق (٢)
إذ إنه كلما زادت فاعلية الدور السلبي الذي يمثله العاثق تضاعفت في المقابل فاعلية الدور الإيجابي الذي يمثله المرسل .

إنما تشير بتوزيعاتها المختلفة إلى الدور المستمر الذي يمثله العاثق . فإنه من السهل أن ندرك جوهر العلاقة العكسية التي تحكم . من وجه واحد . طبيعة الصراع الدرامي بين قطبي التجربة الرئيسيين :

الكلمات (التيمات)

العاث	عدد مرات التكرار	(شخصيات تدافع النفس) رد الفعل النفسي (١)	عدد مرات التكرار	(نحو إعادة التوازن) رد الفعل السابقي (٢)	عدد مرات التكرار
الخوف	١١	الحزن	٣٢	الحلم	٣٠
الحقد	٦	المسوع	٢٢		
الكذب	٨				
الوهم	٦				
	٣١		٥٤		٣٠

ويقدم التوزيع الإحصائي التالي أساساً موضوعياً لتحليل الدلالي الذي يؤكد هذه النتيجة بحيث يشجب عامل الخدس أو البديهة :

والحلم - وإن كان يعنى في ذاته الرغبة الكامنة في التغيير - لا يتجاوز حدود هذه الرغبة . أي أنه يظل تعبيراً حاداً - كالحلم - عن تأزم المشكلة الفردية في ظل أوضاع سياسية واجتماعية واقتصادية معيبة . لا يستطيع الشاعر معها اكتشاف المفارقة الكدمة في الواقع الموضوعي بشكل محدد أو ملموس .

ومن هنا نحل الرؤية الرومانسية المقيدة محل الرؤية الجديدة التي تسعدنا على تبديد غموض هذا الواقع واكتشاف تناقضاته .

يرى فيه الشاعر أداة سهلة لاستعادة أمته النفسية بعد الخروج من الحالة الانفعالية الصاخبة .

وتتوحد كلمة حلم من - حبة تكرار النكي مع الكلمات الأخرى . في دور عاثق بصورة مستمرة . مما يؤكد محاولة الشاعر - من جهة واحدة - من التوازن الذي يكفل له تجاوز الحالة الأولى . في يشير الثقيل التكراري والتوزيعي للكلمتين الرئيسيتين (الحزن : الدموع) في الجدول السابق إلى ما لها من صفتي التواتر والحدة .

ويمثل رد الفعل السابقي رقم (١) رد الفعل التناقضي الذي تفضي إليه حالة الأيثار النفسي أمام العوائق المؤثرة التي تجهض رسالة الشاعر المثبتة في الدعوة إلى (الحب . حرية . العدل) . مما يمثّل رد الفعل السابقي رقم (٢) تجاوز رد الفعل السابقي الأول إلى حالة أكثر توازناً من الناحية النفسية . فالشاعر يلجأ عن طريق التعويض إلى مقاومة عجزه عن الفعل الموجب بفعل سلب . ينحو منحى الفعل الأول . ولكنه لا يرقى إلى مستوى فاعليته وتأثيره . وهذا الفعل هو الحلم . إذ الحلم بمستقبل سعيد هو الحل الوحيد الممكن الذي

وفى وسعنا أن نشير - على مستوى الدلالة - إلى مجموعة من الثنائيات الضدية التي تؤكد هذا الزعم :

(-)	(+)
الحزن	الفرح
الكراهية	الحب
الخوف	الأمان
الكهولة	الطفولة
الصمت	البوح
القرار	العذالة
الكذب	الصداقة
الرحيل	المودة
الوهم	الحقيقة
الليل	النهار
المستحيل	الممكن
المجرع	السيف

ويتضح لنا - من خلال هذه الثنائيات - أن الرؤية الفردية النموذجية التي تضم جميع الصور الشعرية الأصلية (بحيث تؤلف هذه الثنائيات عناصر أساسية فيها) لا تنتمي إلى هذا النوع من الرؤى الذي يعتمد على انقسام العالم إلى عناصره الثنائية المتقابلة. بقدر ما تنتمي إلى النموذج الدائري الذي يعتمد على تعاقب الحركة. فالحزن يموت ليحل محله فرح اللقاء. ولكن المفاجأة غير المتوقعة لا تثبت أن تحل هذا الفرع إلى خيال عابر ليحل محله الحزن من جديد :

كان الحزن يموت ، ليملأني فرح ، واحد
أن ألقاكم .. أنجول في أعطاف مدينتكم
أن نتخاصر والحب على أعتاب بيوتكم المضيافة
آه ماذا يحترق بقلبي ؟ !

...
...
...

كان الأطفال شيوخا

ونساء مدينتكم تزين للأوهام
ورجال مذعورون
يقتلون ..

لا يدرون لماذا ؟ أو يدرون ..

يحتنون برداب كراهية غامضة
للأشياء المفقودة - والأشياء الموجودة
للفرح العابر والحزن الدائم

(أحزان سحابة لا تريد أن تمطر)

كما أن الحب يتحول إلى كراهية غامضة ليدفع
بالإنسان إلى معركة غير مبررة الدوافع مع أخيه
الإنسان .

وقد يصبح الصمت نوعاً من البوح الصوفى الذي
يتواصل من خلاله الحاضر مع الماضي :

فهل أنت تصمت كي تتكلم عما تبوح به الأرض
للبلورة الثابتة ؟ !

وهل ترقد الآن فوق كنوز الزمان القديم
وبين يديك المفاتيح تمنحها للجسور الحكم .

(سؤال إلى أبي الهول)
كما أن الليل والنهار يتحدان في لحظة بعين
الشهيد :

كان توقيت الغروب
يلتقي في لحظة العشق بتوقيت الشروق
(رؤيا شهيد)

أو يسبح التقيضان في فلك واحد :
شعاع هو الجذر ثبت فيه العواصف
وبدا منه الطفولة تسمى إليه الكهولة

(النبوءة محبوة في الدماء)

إن العنصر الجدلي الذي يلوح كامناً للوهلة الأولى
في ثنائيات الصورة الشعرية يتحول من خلال التركيب
والدلالة إلى رؤية صوفية حلولية لا تقابل بين
الأضداد بقدر ما تدمج بينها .

وتسلم هذه الرؤية الغائمة شاعرنا إلى نوع من
الحيرة والتساؤل حول الواقع الذي يعيشه . بل يفشل
في معالجة هذا الواقع ، مظاهره المادية المتداخلة
المعقدة من خلال أدوات حسية نافذة . فكيف له
الكشف عن علله ونتائجه . واستشفاف ما قد يجد في
المستقبل القريب أو البعيد .

ولذلك يقف عاجزاً عن التنبؤ أو الاستقراء :

يا الله يا الله

كيف يكون الزمن المقبل ؟

كيف يكون الزمن المقبل ؟

(مشاهدات دامية في مدينة لا مبالية)

أو :

وبين يديك المفاتيح تمنحها للجسور الحكم

جسور يحيى من الماء والنار

يعرف مر السؤال الخير

هل سيحيى الزمان السعيد ؟ ! ..

(سؤال إلى أبي الهول)

أو :

كيف سبدأ هذى المسيرة ؟

سؤال يخلق فوق العواصف

ويركب طائرة ثم يهبط في الكوخ

ثم يطير على الماء والصخر

يسكن بين الضلوع

(النبوءة محبوة في الدماء)

ولابد عند استعراض هذا النموذج الأسلوبية في هذا
الديوان أن يستدعي انتباهنا تكرار بعض الأنماط

الصرفية والنحوية بشكل يوحى أن هذه الأنماط
وظائف مؤثرة من الناحية الجمالية والدلالية مع .
يتكرر أسلوب الاستفهام - على سبيل المثال - أكثر
من ثمانين مرة على هذا النحو :

القصيدة	أسلوب الاستفهام عدد مرات الاستعمال
١	١٩
٢	١
٣	٣
٤	٢
٥	—
٦	١٠
٧	٦
٨	٢
٩	٤
١٠	١
١١	—
١٢	١٦
١٣	٥
١٤	٧
١٥	—
١٦	١
١٧	—
١٨	٣
١٩	٢

وإذا كان الأسلوب كما يقول ماكس جاكوب هو
إرادة ذات تسمى إلى استخراج الجوانب في براني . غير
أدوات محتارة . فإن ذلك يؤكد صحة ما ذهبنا إليه
سابقاً من أن الشاعر قد وقع فريسة للتخبط والشك .
نتيجة لقصوره الواضح في إدراك خط المفارقة الكامل
في الواقع من ناحية . وعجزه عن تطوير رؤيته الذاتية
للتخيم بالعنصر الجدلي في هذا الواقع من ناحية
أخرى .

وعلى سبيل المثال فإن استعمال أداة الاستفهام
(هل) حوالي أربع وعشرين مرة في أسلوب
استفهامي مفاده الشك أو الإنكار في الغالب . يمكن
أن يظلمنا - من الناحية الدلالية - على مدى إغتراف
الشاعر في طرح رؤية متأسكة للواقع . تطمح إلى
تجاوزة والثورة عليه من خلال تعريته وبقعه .

كما أن استعراض بعض الفصائد التي تناول
موضوعاً عاطفياً كـ (خيالة البنفسج) و(حلم بتغني
بالصرخات) و(المغنى وتفايح الأمير) و(امرأة
وحيدة) أو موضوعاً سياسياً كـ (مشاهدات دامية في

بوجه عام . إلى ضعف الطبيعة الدرامية نتيجة لاختفاء الصراع الفعلي . على مستوى البنية العميقة لتعمل الأدبي . حيث يغطي دور العائق (كما أشرنا من قبل) على ما عدا من أدوار . ومن أهمها دور الفاعل المرسل الذي يمثل القطب الآخر في عملية الصراع . ويختفي عالم المقابلات الثنائية الدالة الذي يقوم على أساس من التقاطع الدلالي أو استعانة التجاور .

وبالنظر إلى مجموعة الإجراءات الفنية التي استخدمها الشاعر بحيث تدخل كمعامل رئيسية في عصر التشكيل . يصبح من السهل أن نعثر على بعض الخصائص الجوهرية التي تميز بنية التعبير الشعري في قصائد الديوان ومن أهمها :

(١) الإبقاء على دور الصورة الشعرية . باعتبارها خاصية اللغة الشعرية الأولى . والاجتهاد في تكوين بعض الصور الأصلية المتميزة .

(٢) الاستفادة من الجانب الإيقاعي والدلالي . الناتج من التكرار . في تحقيق أكبر قدر ممكن من الفاعلية الوظيفية .

(٣) الاعتماد على شحذ الإيقاعات الغنائية . من خلال الحرص على الجانب الموسيقي المتمثل في الوزن والوقف والتقنية وغيرها من الوسائل الصوتية . كنوع من التعويض لعنصر القص .

(٤) عدم الاستفادة من إمكانية التذبذب بين النموذج الاستبدالي والنموذج السياقي لتحقيق أكبر قدر من الشعرية والتكامل الوظيفي كما يقول جاكوبسون .

وبناء على ما سبق يتولد لدينا الإحساس بخروج الشاعر عموماً إلى استغلال الإمكانيات المختلفة لمحور الاستبدال دون محاولة الاستفادة بالإمكانيات المقابلة على المستوى السياقي . وكأن الصراع المفقود بين البنية القصصية والبنية الغنائية . على مستوى الشكل . يقابله على مستوى الدلالة غياب فاعلية الصراع الدرامي بين قطبي الحدث . وهما الفاعل المرسل والعائق كما أشرنا في البداية .

ويمكن عن طريق الاستعانة بالإحصاء والتحليل الرياضي الإشارة إلى الدور الرئيسي الذي تلعبه البنية الغنائية في تحديد ملامح التجربة الشعرية بهذا الديوان على النحو الآتي :

وبالرغم من لجوء الشاعر إلى عدة تقنيات متقدمة في بناء القصيدة . فهو لا يملك القدرة على النفاذ إلى لب الواقع واستكناه قوانينه الخفية . فتراث يقلب هرم العلاقات المادية أحياناً بحيث يعمل من النتائج أسباباً أو العكس . فالخقد والخوف والبغضاء واللامبالاة هي (الأسلحة السرية) التي تقضي على إنسانية الإنسان وتجعل من الوطن (جسداً ميتاً بارداً) لا حياة فيه :

باردة ميتة كنت تنامين

نظرة عينيك الغائيتين

لا تقدر أن تعطيني تفسيراً للطاعون

... ..

... ..

تنهمر دماء سوداء

تجول فوق العشب المسموم

لا أسمع نبض في القلب المغموم

لا أسمع نبض في القلب المغموم

وبالطبع فإن هذه الأشياء ليست إلا مجرد نتائج ضيعة للمفهر السياسي والصراعات الطبقية والتناقضات الاجتماعية الخادة وغيرها .

كما أن الصراع السياسي بأبعاده الأيدولوجية والطبقية المتشابكة يتحول على مستوى الرؤية السطحية إلى صراع - كرامازوف - بين الأخوة بعضهم البعض من ناحية وبينهم وبين العدو الخارجي من ناحية أخرى :

لبنان لبنان

ذكرى بدء الطوفان

بدء العاصفة - الخقد

حين يصير الأخوة أعداء

وتصير مياهاً تروى الأرواح دماء الشهداء

وتضفي هذه الرؤية الرومانسية الجاهزة إلى نوع من اليأس والتشكك في مجي (الزمان السعيد) الذي يعلم به العشاق والشعراء لوطنهم الملعوب :

فهل يصدق الحالمون ؟

ويخرج صوتك للكون عاصفة من جنون

تمزق صوت الطبول القديمة

صوت السكون

ويشير النسق الاستبدالي الذي يكن خلف الشكل الشعري للقصيدة عند أي سنة . في هذا الديوان

مدينة لا مبالية) و(سؤال إلى أي الهول) و(الأخوة الأعداء) يكشف لنا عن الطبيعة الرومانسية المفرطة التي تتسم بها الرؤية الشعرية في قصائد الديوان بوجه عام : في قصيدة (حياة النفس) تتخذ العلاقة بين العشق والحبيبة هذا الوجه : الرغبة - الحلم - حياة الحبيبة - رحيل العاشق :

وفي قصيدة (حلم يغطي بالصرخات) تسير العلاقة على الوجه التالي :

معاناة العاشق - الفشل في محاربة الواقع - موت الحلم .

وفي قصيدة (المغني وفتاح الأمير) يوظف الشاعر قالب الحكاية الشعبية التقليدية بشخصياتها المعروفة (المغني الفقير - الأميرة الجميلة - الأمير المستلط) لتتخذ تجربة الحب وجهاً آخر هو :

قور المغني الفقير بقلب الأميرة موت الأميرة وانتصار الطاغية - رحيل المغني العاشق بعد أن استحوذ عليه اليأس والحزن .

أما في قصيدة (امرأة وحيدة) فتدور التجربة الشعرية حول محور واحد هو :

الرغبة في السعادة : انتظار المجهول .

وتظهر سمات الرؤية الرومانسية واضحة في :

(١) انزواء من عالم الواقع إلى عالم الحلم .

(٢) الإلحاح على تأكيد المشكلة الذاتية .

(٣) عدم القدرة على تجاوز الفشل .

(٤) الإدعاء بتيار المشاعر السلبية .

وفي قصائد (مشاهدات دامية في مدينة لا مبالية) و(سؤال إلى أي الهول) و(الأخوة الأعداء) يشغل الشاعر هم البحث عن المدينة الفاضلة التي لا تحكيها شريعة الغاب . ولا يسرب إلى قلوب أبنائها الخقد واليأس والخوف والبغضاء . وتأخذ العلاقة محوراً ثنائياً كما في قصيدة (سؤال إلى أي الهول) :

الشاعر التاريخ أو الحضارة

أو عموداً ثلاثياً كما في قصيدة (مشاهدات دامية في مدينة لا مبالية) :

الوطن - امرأة - الشاعر / السائح الأجنبي

وقد تقوم على تدخل الأصوات وتضارفاً أو تعارضها لتحقيق أكبر قدر من الفاعلية الوظيفية كما في قصيدة (الأخوة الأعداء) :

صوت الراوي

صوت الكورس

صوت الطفل الفلسطيني

صوت كاذب

صوت المذبح

صوت الأم .. إلخ

البحر	المتن	المتن	المتن	المتن	المتن	المتن
البحر	المتن	المتن	المتن	المتن	المتن	المتن
الوزن	المتن	المتن	المتن	المتن	المتن	المتن
عدد القصائد	٦	٦	٦	٦	٦	٦

لقصة الشعرية . وقد لجأ شاعرة إلى هذا البحر في ثلاث قصائد تندرج فيها أشكال الحركة السباقية من حيث البسيط إلى المركب على هذا النحو :

أقرب البحور الشعرية إلى الترسيب خفوت إيقاعه . ويربط بعض النقاد بينه وبين بحر « الأيamb » في الشعر الإنجليزي حيث يعد كل منها مداراً للتعبير عن

ويتضح من هذا الجدول أن ٦٣ ٪ من مجموع قصائد الديوان تعتمد على تفعيلتي (المتدارك) (المتقارب) وهما بحران يمتازان - في الديوان - بإيقاع راقص منم من بين البحور الستة البسيطة التركيب التي تدور حولها أغلب القصائد المكتوبة بالشعر الحر . كما أن القصائد التي تنكح على تفعيلية (الرجز) لا تمثل سوى ١٥ ٪ من مجموع قصائد الديوان بشكل عام . ومن المعروف أن هذا البحر هو



(١) قصيدة (ماقوال الربيع ١٩)	(٢) قصيدة (امرأة وحيدة)	(٣) قصيدة (المفنى ورفاق الزمير)
حركة سباقية بسيطة جدا .	حركة سباقية تقوم على الإرشاع المنتظم للحركة على نحو قصصى بسيط .	حركة سباقية مركبة نسبياً وتنكح بدورها على خلفية زمنية .

ويمكن تمثيل أهم العناصر التي تسهم في تشكيل الصورة الشعرية عند أي سنة على النحو التالي :

عينة على قدر كبير من التركيب والتعقيد . كانت أشد فعالية وقدرة على تعديد مسطحات العروض الذهبية وإعطاء أبعاد جديدة لما يشع للإنسان أن يسيطر عليه . (٣)

ونقودنا دراسة الحجاز الأصيل في قصائد الديوان إلى تعديد أهم ملامح الصورة الشعرية . عند أي سنة ، على هذا النحو :

(١) تقوم الصورة الشعرية عند أي سنة في أغلب الأحيان على أساس التبادل العلاقة بين العنصر الشخصي وعناصر الطبيعة المختلفة . حيث يلعب التقمص والإسقاط بصفة خاصة دوراً بارزاً في عملية التعبير الشعرى .

(٢) يعد تكتيك التبادل من أبرز المفاعلات الدرامية في شعر أي سنة . حيث تبرز مقدرة الشاعر اللغوية في تحقيق عدد لا محدود من الاستعمالات بعدد متناه من الوسائل . بينما تكاد تختفي - في المقابل - تقنية التقاطع بين الصور والمشاهد . مما يشير مرة أخرى إلى ضمور العنصر الجدلي في الرؤية الشعرية .

(٣) تنسم الصورة الشعرية عند أي سنة . بقابليتها الشديدة للتوصليل حيث تتضاءل إلى حد كبير خاصية «عدم التناسب» التي تعنى بدورها قدراً كبيراً من الانحراف في الإسناد الشعرى .

(٤) يلجأ الشاعر في بعض الأحيان إلى أسلوب «البدائل الحسية» حيث يستعير بها عن بعض العناصر الحسية مما يكسب الصورة الشعرية دلالة إنعائية غنية لا يتيسر أدائها على المستوى المجازى الأول .

(٥) تمثل الاستعارة الثنائية ، بما لها من مذاق خاص يجمع بين الأبعاد الصوتية والفونية والحركية . أداة بارزة في مجموعة الأدوات التي يستخدمها الشاعر في عملية التوصليل الشعرى مما يضفي على صورته طابعاً ديناميكياً حيويًا .

وبلاحظ أن هذه الأشكال لا تتألف في الغالب من مشاهد منفصلة أو متقاطعة الأطراف يحكمها في النهاية نسق واحد متكامل . ولكننا - على العكس من ذلك - تنساب في إيقاعات البنية الغنائية على شكل تنوعات متضاربة الدلالة تحكمها طبيعة استبدالية خاصة . كما أن الارتكاز بشكل ملحوظ على كل من ضمير المخاطب وضمير المتكلم من شأنه أن يبرز الوظيفة الانفعالية العاطفية التي تعد سمة رئيسية من سمات الشعر الغنائى المعروف .

وبالرغم من أن تعديد الشعر بالوزن يعد - كما يقول أدونيس - تعديداً خارجياً سطوحيًا يناقض الشعر فإن شاعرنا يتجاهل أهم عناصر البناء الشكلي التي نجعل من قصيدة النثر وحدة دائرية مغلقة تشيد بعنصر الإيقاع عناصر أخرى تحقق أكبر قدر من الشاعرية والتكثيف المجازى .

ولذلك نتحول قصيدة أي سنة (رسالة إلى الحزن) إلى قطعة نثرية . تتخللها من حين لآخر بعض اللحظات الاستعارية المضبوطة كقوله :

وسرعان ما تنفجر كالقنبلة
لنتحول إلى عصير مالح في العيون
أو :
آه .. إن هذا الظبي الأبيض
يقبل مرحاً خفيفاً ..
ولكن وا أسفاه ..
إنه هش كالسكرينيت
وعابر كالسحب وسريع كالبرق

والصورة كما يقول رينيه ميائود ليست مجرد نتيجة لحساسية الشاعر . بل هي القصيدة نفسها وقد تم يلانها ابتداءً من الأشياء . إنها حركة الأشياء الكائنات التي تحاول التوحيد بين ثقل الأعماق وأخيرة واستقرار التيار الدائب .

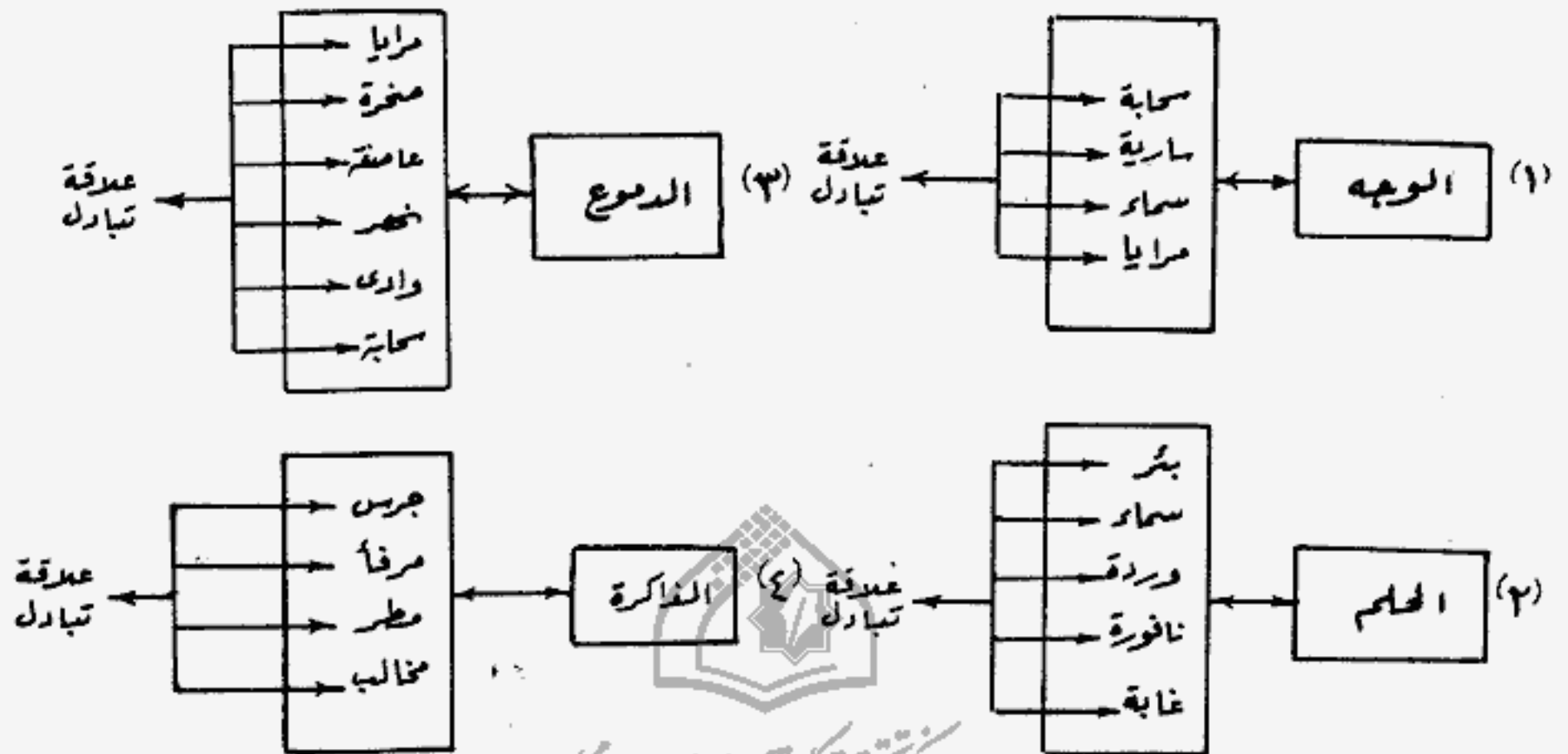
ومحور الاستعارة أو الصورة في الشعر هو تجاوز لغة الدلالة إلى اللغة الإنعائية وكلما كانت هذه الصورة قادرة على إثارة الخيال ودفعه نحو تصورات

عناصر شخصية	عناصر طبيعية
وجه	سمسم
عيون	ينابيع
قلب	غابات
صوت	غصون
دموع	غيم
دماء	طيور
شوق	رياح
حمام	برق
حزن	عشب
ذاكرة	بشر
	صخور
	شمس
	كهوف
	ورود
	رماد
	مطر
	نهم
	سماء
	صفائف
	أشجار
	ضباب
	فجر

كما تبرز عناصر أخرى يعد بعضها وسطاً بين العناصر الشخصية والعناصر الطبيعية وبعد البعض الآخر منها ذا طبيعة مسطحة لتصنع مع أي من العناصر السابقة بنوعها شبكة من العلاقات والوشائج و قوالب تصويرية مختلفة .

ومن هذه العناصر على سبيل المثال :
 سارية
 سارية
 عش
 مرايا

ومرايا إلخ .
 ويمكن حصر أهم أشكال التبادل التي تتم بين
 هذه الأنواع الثلاثة بعناصرها المختلفة على النحو
 الآتي :

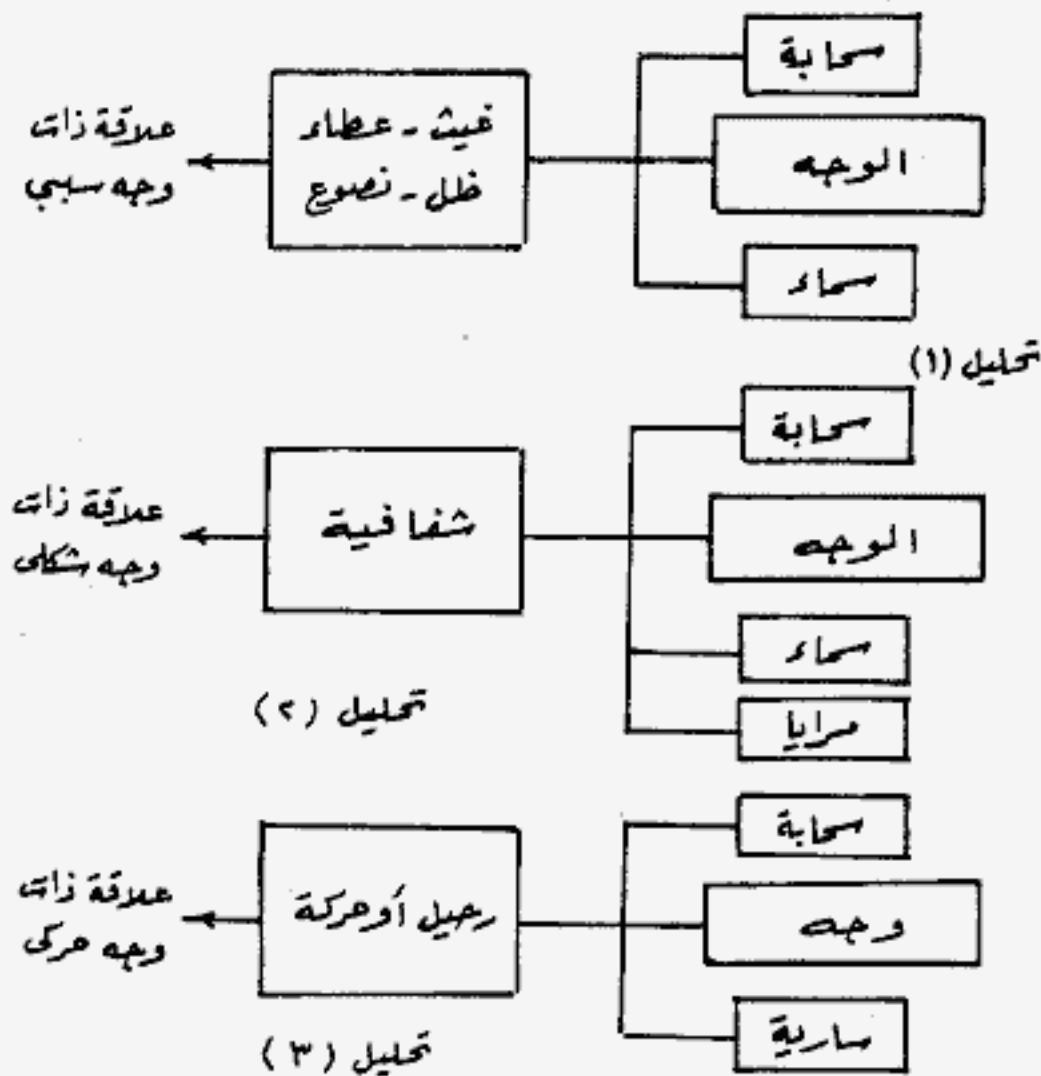


مركز تحقيق تكاملي علوم إسلامي

والمهم عند تحليل الصور التي تنتظم فيها هذه
 العناصر هو ضروب التقابل المختلفة بين أطرافها مما
 يكشف عن نواة الدلالة في الصورة .

وعادة ما يجمع الشاعر بين أشياء مختلفة ، تربط
 بينها علاقات متعددة . وعلى الباحث البصير أن
 يكشف الوحدة الداخلية الخفية بين تلك الأشياء
 حيث يكمن (ميكانيزم) الصورة الشعرية بوجه عام في
 نقطة حمزة العلاقات في المجال القياسي .

ويمكن - وعلى سبيل المثال - تحليل الصورة
 شعرية التي ينتظم فيها عنصر أو أكثر من العناصر التي
 نشأ شكل (١) على هذا النحو :



ويبين لنا هذا التحليل التلاقي قدرة الصورة
 شعرية على نقل الإحساس المركب عبر قناة التوصيل
 لغوية عن طريق الاستعانة ببعض التباديل والتوافيق
 من عدد محدود من العناصر . يمثل على مستوى
 التأليف السياق نواة التشكيل في الصورة . ففهم
 دلالة الصورة إما أن يعتمد على تصحيح الانعريف
 الجزئي أو الأول في حالة استخدام العناصر الحسية
 وبما أن يعتمد على عملية الإثراء والتداعي في حالة
 لاستعاضة عن العناصر الحسية بالبدائل الحسية .

كما أن رصد جميع الأنساق الشكلية التي تنظم فيها عناصر بعضها . بحيث تبرز الصورة الشعرية نتيجة للربط بين أطرافها . يسمح للباحث بتكوين نموذج دلالي محكم يستطيع من خلاله شرح جميع الظواهر الدلالية والجمالية التي يتم عنها العمل الفني . وانطلاقاً من التحليل السابق الذي يربط - على سبيل

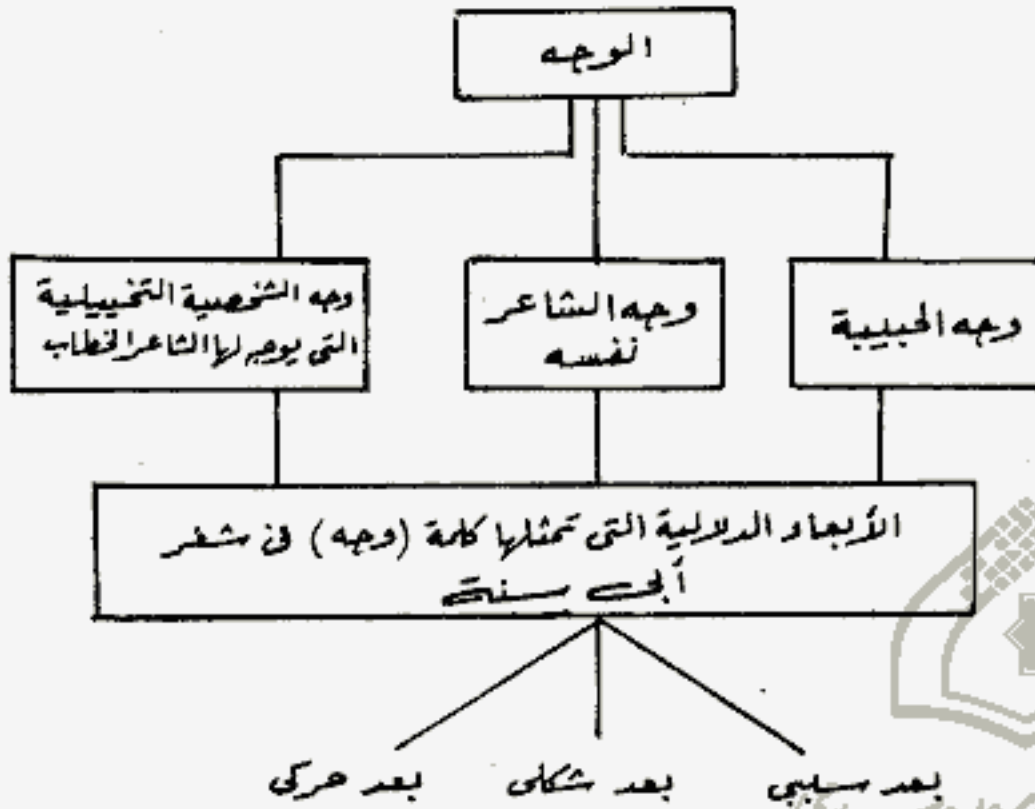
المثال - الوجه كعنصر شخصي وبعض العناصر الأخرى . لينسج خيوط صورة شعرية أصيلة مثل :

يرحل وجهك في سحب الأمان

تلف الموابيا إلى وجهك الآن عينيه

فرحت عندما رأيت وجهك المرح تلالاً بحوم
تذيب حولي الصقيع

أقول انطلاقاً من هذا التحليل يمكن لنا القول بأن كلمة (الوجه) تأخذ في شعر أبي سنة أبعاداً دلالية بين يفيضها النموذج التالي :



ويميل النقاد السيميولوجيون اليوم إلى الاعتداد بالصورة على أساس أنها تمثل جميع أنواع التجارب الحسية من صوتية وبصرية . تشمل اللون والشكل والذوق والشم واللمس مثل الصورة الحرارية والتشكيلية كما تشمل الحركة أيضاً مثل الصور السينمائية .^(١)

ومن الممكن المضي في تحليل بقية الصور الشعرية على النحو السابق لكن مجال هذا المقال لا يوسع لمزيد من الإفاضة .

وإذا كان التحليل الثنائي للشعر يعمد إلى التمييز بين نوعين من الشكل : شكل الصوت . وشكل المعنى . (العلامة اللغوية كما يقول دي سوسير عبارة عن اتحاد لصورة صوتية هي الدال . يتمثل ذهني هو المدلول) فقد يصبح من الأفضل عند شرح وتحليل بنية التعبير الشعري في عمل ما أن نشير - على المستوى السيميولوجي - إلى العلاقة المتنوعة بين الدال والمدلول باعتبارها معياراً ضرورياً لا غنى عنه في فهم طبيعة العمل الشعري والاهتداء إلى المفاتيح التي تعمل على فتح مغاليقه وتبديد غموضه .

وتحليل الوظائف الرمزية للجانب الصوتي لا يلبث أن يقضي بالباحث إلى اكتشاف الرمزية الصوتية التي تعمل - بصورة غير مباشرة - عن طريق الإيحاء السمعي - على اشتراك العنصر الصوتي في الدلالة . ومن ثم يصبح في إمكاننا تحديد أهم الظواهر الصوتية التي تتمثل فيها رمزية الصوت الشعري في قصائد المديون على هذا النحو :

(١) تكرار بعض الأصوات أو الحروف بشكل منظم في مواقع متعاقبة مما يؤكد الطاقة الإيحائية الكامنة لهذه الأصوات والحروف ، تلك التي تعتمد على نوع من القياس القائم بين المدلول والمنطوق .

(٢) عدم إشباع بعض الحركات مما يستلزم الوقف أحياناً قبل تمام البيت أو تمام المعنى . وقد يؤدي بتر (التضعية) على هذا النحو إلى إحاققة التواصل السمعي عند المتلقي مما يعكر على عنصر الاسترسال والتدفق في هذه العملية .

(٣) المروحة المنتظمة بين عدة وسائل إيغابية كالمد والترجيع والجهر والسكون حسباً يتفق مع المعنى والحالة الانفعالية للشاعر ، مما يعتبر ذا قيمة

دلالية كبيرة تدفع بالباحث إلى تحديدها وربطها بالدلالات المختلفة التي تساعد على أدائها .

ويمكن التمثيل للظاهرة الأولى ببعض الأبيات أو الجمل الشعرية التي تأخذ شكل التيمات في القصيدة الواحدة ، أو تنتهي بها بعض المقاطع ، كقوله في قصيدة (مشاهدات دامية) :

ينحصر الثوب عن الثديين

ينحصر الثوب عن الفخذين

تنهمر دعاء سوداء

تتجول فوق العشب المسموم

لا يسمع نبض في القلب المغموم

لا يسمع نبض في القلب المغموم

حيث تتعقد بين الصوت (س) والصوت (ث) ضفيرة صوتية واحدة تنحل في باء المثني الساكنة التي يقع عليها التبر في (الثديين : الفخذين) ، مما يتجاوب مع إيحاء الرغبة الكامنة التي يتوق الشاعر إلى إشباعها على مستوى الفعل . كما تتعقد في المقابل بين السين والياء - وهما صوتان ذوو قوة إسماع منخفضة - ضفيرة صوتية واحدة في (لا يسمع نبض) حيث تنداعى إلى الذهن بصورة مباشرة حالة الموت أو السكون . وتنحل هذه الضفيرة بدورها في واو المد

الواقعة بين الصوت (ج) ، حيث يسمح طول الأداء في المقطع الطويل المقفول (موم) بالتعبير عن عاطفة الحسية المكبوتة . وتتعاقد الضفيرتان الصوتيتان عن طريق الوصل بين الفعلين (تنهمر) و(تتجول) . ومن الممكن ملاحظة المروحة بين الخمس والجهر في حروف التاء والهاء من جانب والميم والراء والجيم واللام من جانب آخر - مما يشي في النهاية بالمفارقة المؤلمة .

ونفس الشيء في قوله :

يا لله يا لله

كيف يكون الزمن المقبل ؟

كيف يكون الزمن المقبل ؟

فالأصوات ذات التأثير الإيقاعي الملموس تأخذ في البيتين الأخيرين صورة المنظومة التقابلية :

ك ك ب ي ي و
ك ك ب ي ي و

وينبع عنصر الدلالة من هذه الثنائية المتعارضة بين حرفين من حروف العلة (الياء والواو) وبين حرفين من حروف الصمت الأساسية (الكاف والباء) حيث يشير هذا التعارض على مستوى الصوت في تعارض آخر على مستوى الدلالة يمكن تمثيله على هذا النحو :

ما حصره - - - تناقض - - - رغبة في مستقبل سعيد
نتيجة
خلف في إمكانية التفكير بمثل هذا المشق

وفي المقطع الأول من قصيدة (الإخوة الأعداء) يلعب صوت (الراء) دوراً جوهرياً في الإيحاء تدلّ على - إذ يعدّ بمثابة الصوت التوليدي الذي ترتكز عليه دعامة الإيقاع الشعري في هذا المشهد الافتتاحي :

جاسر طفل أخضر
غص من شجر فلسطين الأحمر
ولد بتل الزعر
يحمل في عينيه (رقصة أمواج البحر)
في العام الثالث من نهر الدم
هل يعطيه سلاح الجو الإسرائيلي طول العمر ؟ !
هل تعطيه الأحلام البراقة وطناً تمتد على خارطة من
زهر ؟ !
هل يمنحه الإخوة سيفاً وطعاماً ؟ !

ويقوم الصوت المتعدد المجهور (ر) بالتبادل مع الأصوات الأخرى في الأبيات بشحن الإيقاعات الغنائية والتصويرية مما يربط - على نحو ما - باستشارة مشاعر الغضب والسخط لدى المثالي - وعلى نحو يخدم وظيفة الانفعالية العاطفية التي سبق الإشارة إليها من قبل .

أما عن الظاهرة الثانية فيمكن التمثيل لها بقوله من قصيدة (أنتك تجهل ممكة الليل) :

وتبني من السنوات الطول مدينة
يقم بها الخوف والحب
يقم بها الموت والوعب - نمرح فيها الزلازل
وكنّت نصل لتشرق شمس الحبة في الماء
ونبت في الصخر فوق الدماء
غصون الأغاني ويولد في القلب نور السماء

فعدم إشباع تفجئة (المتقارب) في كلمتي (الحب - الماء) عن طريق الهمز أو الزيادة يقضي بضرورة الوقف أثناء القراءة عند هاتين الكلمتين تقادياً لأعراف الإيقاع الشعري .

وبالمثل قوله في قصيدة (يؤوب المسافر) :

لماذا يعلّقني الحزن بين جناحيه ثم يخلق فوق البلاد التي -
رفقتني ..
وفوق الزجاج الذي يثائر من فتحة البرق ؟ !
لماذا رستك فوق الفؤاد - وجئت بكل الفصول التي
عاندتني
لأجمل منها حدوداً لوجهك ؟ !

فلا بد من الوقف عند كلمة (البرق) كنهاية محددة لهذا البيت ثم استئناف الإيقاع الشعري من جديد في البيت الذي يليه (لماذا رستك فوق الفؤاد) . ويبدو أن الشاعر يلجأ إلى هذه الوسيلة الصوتية أحياناً عن عمد حيث كان في إمكانه أن يقول مثلاً :

وكنّت نصل لتشرق شمس الحبة في الماء .
نبت في الصخر فوق الدماء غصون الأغاني

دون أن يضطر لوقف تدفق الإيقاع الشعري عند كلمة (الماء) بشكل متعمد .

ولما كان تقييم أي تشابه جلي في الصوت يعتمد بالضرورة - كما يرى جاكوبسون - على عملية التشابه أو عدم التشابه في المعنى - فمن الممكن أن تفقدنا هذه الفكرة إلى اكتشاف أزواج من العلاقات على النحو التالي :



فالقافية البائية بين القائلين (الحب - الرعب) وكذلك القافية الهمزية بين الاسمين المجهورين (الماء : الدماء) تدعم إحتمال وجود علاقة معنوية بين هذه الأزواج وبعضها البعض .

كما تجتمع في كلمة (البرق) أوصال الضفيرة لصوتية (الباء والراء والقاف) التي تنعّب في هذا المقطع من القصيدة دوراً نفسياً بارزاً على المستوى الصوتي . حيث يتردد الشاعر بين الصوت (ب) والصوت (ق) ليت شحنته الانفعالية العاطفية على هيئة سلسلة من الانقباضات والانفجارات .

مثال ذلك هذا التوارد النفسي الذي تم بتكرار حرفي الراء والقاف بصورة منتظمة في قوله :

(يفرق في زرقه الأفق)

أو هذا التوزيع الإيقاعي لحرفي الراء والباء في قوله :

(رؤوس الجبال البعيدة تدنو)

وحرفي الراء والقاف في قوله :

(دموع المسافر ترشده للطريق)

ولما كان النقد البنائي ذا طابع تحليلي لا تقييمي فمن ما يمكن أن يقوم به الناقد البنائي بتحصير في توليد معنى معين اشتقاقاً من الشكل الذي هو الأثر الأدبي نفسه .

ولكن تحليل شبكة العلاقات اللغوية على المستويات الثلاثة : الصوتية والتركيبية والدلالية لا بد أن ينضى في النهاية إلى نوع من التقييم الجمالي للعمل الأدبي . وإذا كان التصوير الدقيق للقيمة الجمالية يتبع - كما يقول لوسيان جولدسمان^(١) - من التوزيع بين التعدد والثراء الملموس والوحدة التي تنظم هذا التعدد المتناسك فإن أهم ما يميز القصيدة الشعرية عند أي سمة هو هذا القدر النسبي من التماسك بين الكل والواحد والأجزاء المتعددة . وذلك بسبب وجود بعض عوامل التشويش التي يمكن رفقها عند عملية التحليل والشرح . لتناقضها أو سطحيها .

وإذا كان علينا أن نرجع التشويش الذي يصبغ تماسك القصيدة عند أي سمة إلى سبب من الأسباب فإننا نرجعه إلى «رؤية العالم» عند الشاعر نفسه . إن هذه الرؤية - إذا أفدنا من البسيوئية التوليدية - ذات طبيعة خاصة . إذ تتميز بالذاتية المفرطة . ولكنها ذاتية السلب في مواجهة عالم غير قابل للفهم (تذكر كثرة عدد صيغ الاستفهام) . لا يسمح بالعاطف . أو العو . ولا يمنح الذات الفرصة للبقاء الفاعل . أو الالتحام بالآخرين . وليست رؤية العالم - في الديوان الأخير لأي سمة - تجاوزاً لرؤية الدواوين السابقة . إنها نفس الرؤية في جذورها الأساسية . وإن حاول الشاعر - أحياناً احتواء الجماعي في الفردي أو تجاوز منطق السلب الخالص .

وقد يبرر الشاعر - في هذا المجال - توقه الحميم إلى مجتمع إنساني أفضل . توقد فيه شموع (الحب والحرية والعدل) رغم علمه الأكيد كما يقول :

(بأن النبوءة محبوة في الدماء وأن النبوءة مكتوبة بالجرّاح) .

هوامش البحث :

(١) صلاح فضل . نظرية البنائية في النقد الأدبي . القاهرة . مكتبة الأنجلو المصرية دار المعارف ١٩٧٨ ص ٢٠٣ .

(٢) ~ علامة رياضية تعني التناظر .
~ علامة رياضية تعني التقارب العددي .

(٣) صلاح فضل . نظرية البنائية في النقد الأدبي . القاهرة . مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٠ ص ٣٥٧ . ص ٣٥٨ .

(٤) المرجع السابق . ص ٤٦٧ .

(٥) صلاح فضل . منتج الواقعية في الإبداع الأدبي : القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٨ ص ٢٤٦ .

علم الشعر ● علم اللغة

تأليف

رولف كلويغسر

تقديم

نبيلة ابراهيم

مركز تحقيقات كاميون علوم إسلامي

يجعله قابلاً للحفظ والترجيع . بل مغرباً بالحفظ والترجيع . فإن هذا يؤكد أن للشعر مكانة لغوية خاصة في عالم الأدب .

ومن هنا كان البحث الدائب عن مفهوم الشعر قديماً وحديثاً . ولم يكن هناك عصر من العصور لم يشغل فيه النقاد والفلاسفة أنفسهم بمفهوم الشعر . وكان هذا المفهوم يتركز في معظمه إما في شكل الشعر وعملية إبداعه . أو حول عالم الشاعر وعلاقته بالواقع . وربما لم يشغل النقاد بطبيعة لغة الشعر بوصفها بلورة لحالات مختلفة . منها مجال الشاعر الخيالي . ومجال الواقع الاجتماعي . ومجال تفجير طاقات اللغة في حد ذاتها . ثم أخيراً مجال القارئ الذي يقرأ الشعر ويمثل عنه . ربما لم يشغل النقاد أنفسهم بهذا كله . بقدر ما يحدث اليوم ومنذ سنوات قليلة .

على أن أهم ما يحرص عليه نقاد الشعر اليوم هو إبراز خصائص لغة الشعر من الناحية التوصيلية . أي إبراز لغة الشعر بوصفها عتبة ممتدة من مرحلة ما قبل الإبداع إلى مرحلة الإبداع . حتى تصل إلى قارئ يستعيد منها خلال لغة خاصة على المستوى الشكلي

الواقع . إنه قريب منه ولكنه بعيد عنه . وهو يستعين بلغة الواقع وأشياءه الملموسة . ولكنه يشكل اللغة على نحو مخالف . كما يكسب الأشياء معنى مخالفاً . وهذا يؤكد مرة أخرى أن التعبير الفني لا تدرك جمالياته إلا عندما يتغزل عن الوظيفة العملية .

والشعر من أقدم الفنون القولية . وقد مر الإنسان القديم بمرحلة أكثر تقدماً كان يدرك فيها بحسه الفني أن ما يعبر عنه بالشعر يخالف ما يعبر عنه بغير الشعر . وربما كان هذا التعبير غير الشعري مستوفياً لبعض المواصفات الشعرية . فقد يكون التعبير مستغلاً للعنصر النغمي أو الصوتي للكلمات . وقد يكون مستعياً بالقافية . وقد يكون مستعياً بالتشكيلات التصويرية . وكل هذه العناصر أساسية في الشعر . ومع ذلك . فإن الإنسان ميز منذ زمن بين الشعر وغير الشعر .

وما زال . وسيظل . هذا الإحساس الفريد بالشعر قائماً . وليس كافياً أن يقول الشاعر إنه ألف شعراً . بل إن القارئ كذلك لابد أن يشاركه في أن ما يقرأه هو شعر حقاً وليس أي شكل آخر من أشكال التعبير . فإذا أضفنا إلى هذا أن الشعر . بخلاف الأجناس الأدبية الفنية الأخرى . فيه من الخواص ما

عندما خلق الإنسان ليكون في بؤرة هذا الكون . حيث تلتف الأشياء من حوله في تراحم مختلط . وعندما خلق مجزأ بمقدرة على التعبير سميت اللغة . عندئذ بدأت تتحرك الأشياء في ذهنه . أو لنقل بدأ فكره بحرك الأشياء ليصنع منها تشكيلات لغوية تعبر عن مشاغله مع نفسه ومع الكون المحيط به . ولم يكن يدور بخلد الإنسان القديم أنه بهذه التشكيلات اللغوية يصنع فناً . ذلك أن الكلمة كانت توظف توظيفاً عملياً على نحو لم ينجح له فرصة الإمعان في تعبيره اللغوي في حد ذاته وفي أبعاده الرمزية .

ولم يصبح تعبير الإنسان القديم فناً إلا عندما انزعزل عن وظيفته العملية فبدأ بعد . وأصبح ينظر إليه في حد ذاته بوصفه إمكانيات لغوية . استعان بها الإنسان في الكشف عن العمليات الداخلية والخارجية .

وليس الإنسان الحديث بعيد عن الإنسان القديم في كونه يجد في اللغة وسيلة للتعبير المثير عن موقفه الحسي المحدود والكوفي المطلق . والفرق الوحيد بينها هو أن الإنسان الحديث يعي تماماً أن ما يبدعه من خلال اللغة إنما هو فن . وأن هذا الفن ليس هو

يمثل كل منها . بعيدا عن الشعر . دالة . أى صورة صوتية . ومدلولها . أى معنى مصطلحا عليه . ولكنها عندما تدخل فى نسيج الشعر يصبح المدلول دالة لمدلول آخر . فإذا بالصمت يقف فى علاقته القوية مع الانزواء . وإذا بهما معا يقفان فى علاقة أخرى مع الانحناء للموت .

الشعر إذن يلغى الآلية إلغاء مضاعفا عندما يحيل الكلام العادى إلى نغم . ثم يجعل منه فى الوقت نفسه حزمة من العلامات ذات الوحدة الدلالية . ومعنى هذا أن كل قصيدة هى فى حد ذاتها وحدة سيميولوجية مستقلة بذاتها . ولهذا فإنه بدون التوجيه السيميولوجى أو العلامى فى تحليل الشعر . يظل التحليل محصوراً إما فى الإطار الشكلى الصرف . أو أنه ينحو منحى نفسياً أو إيديولوجياً فى البحث عن المحتوى . أما إذا تناولنا العمل الشعرى من وجهة نظر سيميولوجية . أى من حيث إنه يعتمد على خلق لغة جديدة من العلامات . فإننا عندئذ ندرك الوجود الدائى المستقل للقصيدة . كما أننا نستطيع أن نضع أيدينا على دينامية اللغة التى تتحرك بداخل النص .

وهنا يتفق الشعر مع اللغة فى كونها أصلاً نظاماً من العلامات . ولكن بينما نجد اللغة تهتم بنتائج هذه المقدرة . تهتم الشعر بعملية بناء علامات جديدة ونظام جديد لها . وكل هذا يؤكد الأساس الأول للشعر . وهو أنه عالم مصنوع من المقدرة اللغوية . ويعكس هذا المفهوم أصل معنى كلمة Poiesis فى اللغة اليونانية . المشتقة من كلمة Poiein . أى أن يصنع .

والواقع أن الإنسان يتعلم لغة العلامات منذ صغره على مستويات مختلفة . فهو يتعلمها عندما يتعلم اللغة مفردات وجمل . وهو يتعلمها على مستوى أكبر عندما يتعلم الأسلوب والبلاغة . ثم هو يتعلمها على أعلى مستوياتها فى الشعر . ويمكننا أن نقول إن الإنسان يتعلم العلامة اللغوية وغير اللغوية بمعان كثيرة . فهو يتعلم العلامة الأيقونية . أى عندما يكون الشكل أو اللغة مطابقين للواقع . فالصورة فوتوغرافية مثلاً علامة أيقونية للمنظر أو الشخص . وبالمثل الأصوات الماثلة للطبيعة . مثل جرجر ومأما . وهو يتعلم العلامة السيمي المرجعية . أى تلك التى يكون بينها وبين موضوعها سبب . مثل علامة الابتهاج والألم . ولغة التعجب . إلى غير ذلك . وهو يتعلم العلامة الرمزية عندما يتعلم العلامات المصطلح بها على معنى محدد . مثل رفع الأصبع للتعبير عن الرأى . وعندما يتعلم أن كلمة أحمر رمز للخطر .

هذه العلامات جميعاً تنوزع وظائفها فى العمل الأدبى بين الوظيفة العملية والوظيفة الدلالية والوظيفة التركيبية . ومن أهم خواص اللغة الشعرية أنها تخرج بين أنواع العلامات . الأيقونية والسيمي والرمزية . كما

ولا تعد اللغة فى هذه الحالة مجرد واسطة بين العقول والأشياء . كما أنها لا تعد شكلاً للحياة . بل هى بالأحرى عالم مستقل بذاته . وفى هذا العالم تتحرك كل جزئية لغوية فى علاقتها بالأجزاء الأخرى من ناحية . ويجوهر العمل الكلى من ناحية أخرى . أى أن التعبير الأدبى تحركه دينامية داخلية ترد الجزء إلى الكل والكل إلى الجزء .

هذه النظرة العملية والفنية لوظيفة اللغة فى التعبير الأدبى . وهذا الإصرار على إشراك المستقبل فى العملية اللغوية . لم تفتح آفاقاً واسعة أمام تحليل النصوص الأدبية فحسب . بل فتحت المجال للنقاش العلمى والفنى فيما يختص بطبيعة اللغة ووظيفتها فى كل نمط أدبى . وفى مدى الاختلاف الذى يميز بين الأجناس الأدبية بناء على طريقة التوظيف اللغوى فى كل جنس على حدة .

فإذا كان العمل الأدبى . أبداً كان نوعه . بدور أساساً حول اسم وفعل . أو فاعل وحدث . وما يلحق بها من إشارة إلى وصف إلى ظروف زمانية ومكانية وغير ذلك . وإذا كان الحدث الذى لا بد أن يشتمل على المستوى الفنى بالشمولية والخصوصية هو الذى يبرز موقف الفاعل على المستوى الاجتماعى والى كونه . حيث إن الفاعل يقف منه موقفاً جدلياً يتحول إلى معنى . إذا كان هذا الإجراء اللغوى يتم على مستوى فنى فى أى عمل أدبى . فإننا نتساءل بعد ذلك : ولكن ما الخصوصية اللغوية التى جعلت من الشعر فناً أدبياً مميزاً ؟

ولكى نجيب عن هذا السؤال لابد أن نضع نصب أعيننا الاعتبارات الأولية الآتية :

أولاً : إن الشعر بعد أكثر الأشكال الأدبية بعداً عن لغة الواقع أو اللغة العادية . وتعبير آخر إن الشعر هروب من المألوف . وبدون هذا الهروب لا يكون هناك شعر . وتبدأ عملية المعارضة للغة العادية عندما يتصدر التنظيم النغمى لغة الشعر . ومن هنا يبدأ الإجراء الأول للشعر وهو إلغاء الآلية عن طريق دفع عملية الاتصال المباشر إلى المؤخرة . على عكس ما تفعله اللغة العادية وهو أن تكون عملية الاتصال فى الصدارة .

ثانياً : يتمثل إجراء إلغاء الآلية على نحو آخر عندما يحول الكلمة من دال ومدلول مصطلح عليها إلى دال ومدلول آخرين . فإذا قال الشاعر :

سانزوى فى صمت
وأعنى للموت

فإن الكلمات : الانزواء والصمت والانحناء والموت

والمعنى . ومعنى هذا أن الشاعر الذى يعيش فى مجال معين . تحكمه ظروف تاريخية واجتماعية وثقافية محددة . يعيش دائماً فى حالة من التوقع والإثارة اللتين تدفعان به إلى العملية الشعرية التى تحكمها المقدرة والرغبة الملحة فى التعبير . وبالمثل فإن القارئ الذى يعيش فى مجال تحكمه ظروف تاريخية واجتماعية محددة . وقد يكون هذا المجال مخالفاً لمجال الشاعر . هذا القارئ للشعر تكون لديه المقدرة على تمثيل العملية الشعرية والرغبة فى الاندماج فى عالمها . ومن ثم فهو يقترب من حالة التوقع والإثارة التى عاشها الشاعر . ونتيجة لهذا الاهتمام بعملية التوصيل . فإن ناقد الشعر يترك الكلام عن علم الأدب كما يترك الكلام عن علم الشعر بوصفه نظاماً من الأنظمة الأدبية . لينطلق من وصف النص لكى يصل . من ناحية . إلى أسس مستقرة للوصف . ولكى يصل . من ناحية أخرى . إلى أسس العملية التوصيلية التى يقوم بها النص بين مبدع ومستقبل .

وربما كان من الكلام المعاد أن يذكر فى هذا المجال . أن نقد لغة الشعر . على هذا الأساس . نشأ فى حوض الأبحاث اللغوية الحديثة .

وكانت الإفادة الأولى الكبرى من أبحاث دى سوسير . فعندما ميز دى سوسير بين اللغة والكلام . وأعطى جل اهتمامه للغة لا للكلام . لأنه كان يهدف أولاً إلى الكشف عن النظام فى اللغة . وعندما أعلن أن اللغة نظام من العلامات التى تعبر عن الأفكار . متبنياً بذلك بظهور علم مستقل يبحث فى أنظمة العلامات اللغوية وغير اللغوية . خطأ نقاد الأدب من بعده خطوة أخرى فوضحو أن اللغة كنظام ليست سوى تصور ذهنى . إذ لا يتحقق هذا النظام إلا فى إطار التعبير . وإذا كنا نهدف إلى إثراء الأبحاث اللغوية . فلا بد عندئذ من فصل الرسالة اللغوية عن التشريع . والحديث عن النظام . والتركيب المتعمد عن البناء . أى أننا لابد أن نبحث عن التعبير فى إطار النظام .

وتعد صيغة ياكبسون البلورة النظرية لخاصية الكلام ووظيفته . وذلك عندما حدد الأطراف الثلاثة المتشابهة فى عملية الكلام . فالكلام رسالة بين مرسل ومستقبل . ولا تتم عملية الاتصال إلا من خلال ثلاثة عوامل أخرى هى الشفرة والصلة والمجال . إن المرسل يختص بالوظيفة الانفعالية . كما يختص المستقبل بالوظيفة المعرفية . أما الرسالة فهى تختص بالوظيفة الجمالية . ومن ناحية أخرى فإن الشفرة التى ينحتم وجودها بين المرسل والمستقبل تحمل وظيفة فوق لغوية . فى حين يمثل المجال والصلة الوظيفة المرجعية . هذه العملية تتبلور فى النهاية . فى مجال العلاقة بين العمل الأدبى والقارئ فى سؤالين يصدران عن القارئ وهما : ماذا يقول الكاتب ؟ وعم يتحدث ؟

تخرج بين وظائفها العملية والدلالية والتركيبية . وسواء اتفق النقاد على أن العلامة في الشعر ذات علاقة بشئ ما ، أو أن حقيقتها تتمثل فيها في حد ذاتها . فإن العلامات عندما يجتمع بعضها إلى بعض . لابد أن يكون لها في النهاية دلالة محددة .

ثالثا : يوصلنا الإجراء الأول والثاني في عملية الشعر إلى الأساس الأول للشعر وهو ما يسمى بأساس التحقق Aktualisierung . والتحقق يعنى إحالة الكلمة من مجرد كونها علامة لكي تصبح شيئا يدرك . فكلمات الانزواء والصمت والاعتناء والموت التي قدمناها في المثال السابق على سبيل المثال . قد امتدت بمعناها السيميولوجي الثاني لكي تصبح أشياء مدركة .

وكما يحدث التحقق على مستوى العلامة المفردة . كذلك يحدث على مستوى التعبير . فإذا كانت اللغة ذات معيار واحد مال الشاعر إلى الانحراف عنها . كما حدث مع الشعراء القدماء . على سبيل المثال . وكانت انحرافاتهم عن معيار لغة الشعر تثير ضجة نقدية . أما عندما يكون للغة معياران . فعندئذ قد يتجه الشاعر إلى استخدام اللغة العادية . مع إشباعها . في إطار التعبير الشعري .

يقول الشاعر على سبيل المثال :

كل شئ جف مات
كل شئ مات حتى المذكريات
الذي فات وما لم يأت مات

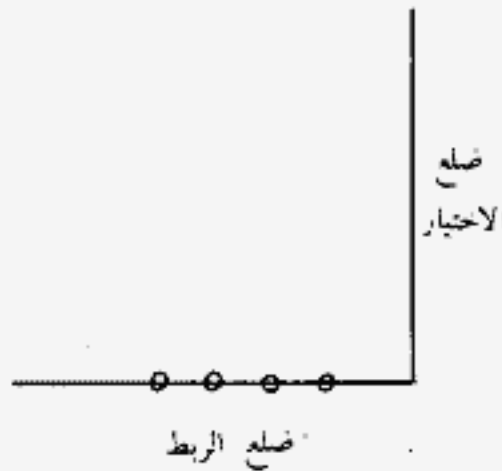
فنحن هنا نقرب في التعبير من اللغة العادية . ولكن هذه اللغة العادية عندما تنتقل إلى الشعر تندمج معه في إطار إجراءاته وأسسها . وفي هذه الحالة حدث إشباع للغة العادية عن طريق التكرار الصوتي الواحد . والسجع الاستهلاكي . والربط بين الكلمات ذات الأصوات والدلالات المتماثلة . وأخيرا عن طريق تحميل الكلمة من الدلالة أكثر مما تحمله في اللغة العادية .

الشعر إذن يرفع عن اللغة العادية معاييرها المألوفة عندما يشركها في العملية البنائية للقصيدة . فإذا بالشاعر في النهاية يصنع من المشاركة اللغوية لغة جديدة على مستوى آخر . الغرض منه الوصول إلى تحقق المعنى .

على أن هذا لا يتم إلا من خلال أساس آخر للشعر . وهو ما يسمى بأساس التطابق بين عنصرى الاختيار والربط . فإذا كان عنصر الاختيار من بين الألفاظ التي تدور في فلك واحد من المعاني بمثابة الضلع أ . وكان عنصر الربط بمثابة الضلع ب . فإن

أساس قانون التطابق

أن يتطابق ما على الضلع العمودى تماما على الضلع الأفقى . بحيث تنتظم الكلمة مع ما قبلها ومع ما بعدها في السياق المعنوي والصوتي . وبحيث تنمر العلاقات بين عناصر التركيب على المستوى الصوتي والتركيبى والسيميولوجي من خلال التكامل أو التعارض أو التشكيل التصويرى .



ومن الطبيعي . بل إنه من الأهمية بمكان . أن نعرف أين وكيف تظهر اللغة المجازية . وأين تتباعد الأصوات وتتقارب . ومن الطبيعي أن تتساءل عما إذا كانت الكلمة جزءا من تشكيل تصويرى محدود أم أنها ترتبط بمجموعة متشابهة من الصور . ثم ما إذا كانت الكلمة أو العبارة محملة بوظائف العلامة الأيقونية والمرجعية والدلالية أم أنها تقصر عن أداء هذه الوظائف .

وسنحاول أن نجيب عن هذه التساؤلات من خلال نموذج تطبيقي هو مقطع من قصيدة مذكرات الملك عجيب بن الحصب للشاعر صلاح عبد الصبور . يقول الشاعر في مطلع القصيدة ..

مات الملك الغازى
مات الملك الصالح
صاحت أبواق مدينتنا صيحا ملهوها
وقف الشعراء أمام الباب صفوها
وتدحرجت الأبيات ألوها
تيكى الملك الطاهر حتى في الموت
وتعجد أسماء خليفته الملك العادل
وترواح في نبرات الصوت :

صوت حيوان
هنا محاذك العزاء المقدما

صوت فرحان

لما عبس المحزون حتى تبسما

صوت ريان

فأنت هلال أزهر اللون مشرق

صوت أسيان

وكان أبوك البدر يلمح في السما

صوت غضبان

وأنت كلبث الغاب همك همه

صوت بالدمعة نديان

وكان الملك الراحل اليوم قشعا

صوت قياض بالأحزان

وكان أبوك البدر قد فاض أنعا

صوت مبسوط حتى قرب القافية الميمية

فحييت من سبط سليل أشاوس

كرام سجاياهم

وبورك من نما

(ما أضجر هذى القافية الميمية)

(لن يسكت هذا الشاعر حتى يفنى حرف الميم)

خيط العلامات يبدأ بالاختيار الأول للكلمات الأولى التي حدثت زمن النغم : مات الملك الغازى . مات الملك الصالح . ثم يمتد الخيط ليختار أكثر الكلمات قدرة على التحميل المعنوي والدلالي والإيقاعي . فإذا بالألفاظ المختارة تنطبع تماما مع السياق الأفقى الممتد حتى ينتهى إلى الكلمات التي أغلقت المعنى وصعدته إلى النهاية وهى : لن يسكت هذا الشاعر حتى يفنى حرف الميم . عندئذ يصبح حرف الميم . وهو حرف الروى ، علامة للمعنى الكلى الذى يجمع كل مدلولات العلامات اللغوية الأخرى التي انسابت مع سياق القصيدة منذ البداية .

وعندما بدأ الشاعر يختار لغة قصيدته . وجد نفسه يستند إلى معيارين للغة : اللغة القديمة واللغة الحديثة . وتقف اللغة القديمة هنا لا بوصفها مجرد معيار لغوى ، بل بحملتها الشاعر ما هو أبعد من ذلك . لقد أصبحت اللغة القديمة علامة على كل ما هو قديم بال . أصبحت علامة على تلك الأصوات الصاخبة الجوفاء الخالية من الصدق . إنها الظاهرة المكررة المملة التي لا تنتهى إلا بسقوط حرف الميم من اللغة . وهكذا تمتد قافية الميم بين الأسطر لتتلاها نهاية ظاهرة التناقض ولا نهاية الصخب الأجوف .

وبين أسطر المعيار القديم للغة الذى أشبعه الشاعر بالتكرار الصوتي . تبرز اللغة الحديثة . إنها اللغة التي تقف معارضة للغة القديمة لا على مستوى الواقع ، فما هذا يريد الشاعر . بل على المستوى العلامى والدلالي . فبينما تقف لغة الشعر القديم علامة على الصخب الأجوف . تقف لغة الشعر الجديد علامة على الصوت الهامس الذى لا يمكن أن يعلو إلى حد الصخب . وبينما تقف لغة الشعر القديم علامة على الزيف ، تقف لغة الشعر الجديد علامة على الحقيقة والصدق . وهكذا تتداخل أصوات اللغة بين الصخب والهمس ، والزينة والصدق . حتى تأتى لغة الصوت الصاخب في النهاية موحية بالامتداد . فيقطعها الصوت الهامس بالتعليق على الحقيقة الكنية .

الشاعر إذن يسير في إجراءات الشعر خطوة خطوة في سبيل تحقيق أسسه . فهو في المرحلة الأولى يسمع الأصوات خلف الحروف ، ثم يحس بالتشكيلات التي لم تكتمل بعد . حتى إذا اكتملت التشكيلات في تصوره . إذا به في المرحلة التالية يعي الكلمات في حد ذاتها ويلج على الكلمة التي تخدم . في أقدر قدراتها ، مقصد الروح . لأن هذه الكلمة هي التي تصنع التشكيل النهائي الذي يحسك بحركة الروح وبواعث هذه الحركة على المستوى الواقعي المحدود وعلى المستوى الكوني المطلق . وتنسم هذه الخطوة برمزيتها . إذ يحيل الشاعر فيها الكلمة بوصفها علامة على دال ومدلول . إلى دال ومدلول آخرين لا يفصحان عن طبيعتها . بل يكتفي بالإشارة إليهما .

وتنتهي هذه الإجراءات بتحقيق الأساس الأول للشعر وهو التحقق . أي تحقق المعنى متجسدا في شكل أشياء وشخص تهمس وتكلم لغة تفيض بالتوتر بين المرفوض والمقبول ، والسطحية والعمق . والحسي والمطلق .

ولعل في هذا ردا على من يتحدثون عن علم الشعر التوليدي بتأثير أبحاث اللغة التوليدية والتحويلية . فعلم الشعر عند بيرقش علم تجريبي يقدم نظرية في النص الأدبي . مستفيدا من النتائج التي توصل إليها اللغويون . وتلخص آراء بيرقش في النقاط التالية :

١ - إن اللغة المستعملة في الشعر تعد انحرافا عن المعايير اللغوية . فالشعر مرتبط باللغة الطبيعية ولكنه ثانوي بالنسبة لها ومتطفل عليها .

٢ - أي انحراف عن اللغة الطبيعية لابد أن يتظم في الشعر في نظام . وليست قواعد هذا النظام لغوية . ولا يعد لغويا فيه إلا ما يقابل النحو التحويلي . وفي هذه الحالة يكون تحليل الشعر بأدوات لغوية .

٣ - بعد الشعر التوليدي نظاما ثانيا من القواعد يرتبط بنظام قواعد اللغة الطبيعية . ولهذا فإنه من الممكن اختبار قدرة القواعد الأولى لبناء الجملة العادية في إطار النظام الشعري .

على أن الحق يقال إن مثل هذه الآراء والنظريات اللغوية لم تخرج إلى حيز الاختبار الواسع ، بل ظلت إلى حد كبير في الإطار النظري . الأمر الذي حدا بـ «فان ديك» أن يعلن أن هذه النظريات تمثل إشكالا نظم في أن نجد له حلا مع الزمن .

على أنه يرد على هؤلاء اللغويين بأن الانحراف في الشعر لا يمكن أن يكون موازيا للنحو التوليدي والتحويلي . ذلك لأنه يصعب أن تعدد في الشعر ما إذا كانت لغته منحرفة عن لغة الكلام العادية وعن المعايير اللغوية أم عن المعايير الأدبية بصفة عامة .

إن ما يهم الشاعر حقا هو أن يستغل كل التشكيلات اللغوية في كل مستوياتها ووظائفها من أجل تحميل اللغة وظيفة إشارية جديدة .

وهذا فإن التجديد مرافق للشعر في جميع عصوره . ونعني بذلك تجديد العلامة اللغوية في الاستخدام الشعري . ولا يعني التجديد خلق علامات رمزية ومرجعية وأيقونية جديدة فحسب . بل يعني تغيير وظائف هذه العلامات المستخدمة .

ولننظر كيف وظف الشاعر كلمة الذراع . على سبيل المثال . في القصيدة التالية تحت عنوان «كان ليلا» لفتحي سعيد :

كان ليلا مثرع الشجوينم الأنبياء
غضب الذم حناياه فخر الندماء
تحت جنح من سواده

فدراع في الهواء
ودراع تنزع النجمة من صدر السماء
ودراع تدفع الريح وتجري فوق ماء
كشراع

ودراع في نجح الشهداء
ودراع في نجح من مداده
ترسم الحروف بقلب الشعراء
ودراع في ذراع في ذراع
تندى في العراء
فتردى عن جواده
مستطار اللب مصلوب النداء
فاستفاقت كربلاء

بعض أشلاء وأنهاز دماء
ذات ليل . مرجع الشجوينم الأنبياء

ثم ننظر كيف وظفت كلمة الذراع في مثال من الشعر القديم . وهي أبيات تروى لأبي الأسود الدؤلي . يقول فيها :

بليت بصاحب . إن أدن شبرا
يسزدي في مساعده ذراعنا
وإن أبسط له في الود ذراعنا
يسزدي فوق قبس الذرع باعنا
أبت نفسي له إلا اتباعا
ونأى نفسه إلا امتناعا
كلانا جاهد أدنو وبنأى
فذلك ما استطعت وما استطاعا

وقد لا تسعنا الذاكرة بمزيد من الاستشهاد الذي توظف فيه هذه الكلمة بذاتها ، ولكننا نشير إلى الاستخدام الرومانسي لما هو قريب منها مثل كلمتي كف ويد . ومثال هذا :

واقفا شلت على السريده
وكذلك : وأقداح رقي بكف الطغاه
وأبضا : كل كف شلها البغي لتساب إلى نظرتة

فهذا الاستخدام المتنوع للكلمة ، كمجرد مثال . يكشف لنا عن طريقة توظيفها . فهي عند أبي الأسود استخدمت استخداما مجازيا ولم تتجاوز الواقع كثيرا

وإن أدت الغرض منها . وهي في الشعر الرومانسي استخدمت في الإطار الاستعاري أو التصويري المحدود . أما في الشعر الجديد فقد أطلق الشاعر العنان لاستخدامها . فإذا بالأذرع المختلفة ممثلة لثلة الأصدقاء التي أصابها الإحباط . فإذا كل ذراع تشير إلى موقف نفسي معين . فتنوعت إثر ذلك المواقف النفسية تبعاً لتكرار الكلمة في السياق الشعري . ولا يعني هذا أن الشعر الجديد لا يستخدم الكلمة استخداما مجازيا أو استعاريا . ولكن ما نود أن نقوله هو أن استخدام الشاعر للكلمة في إطار علامي محدود لم يعد يقتضيه .

فهل يمكننا بعد ذلك أن نتحدث عن علم الشعر التوليدي المتفرع عن النحو التوليدي ؟ إن الأبحاث اللغوية الحديثة تعجز بدون شك عن الكشف عن مغاليق الشعر . ولم يبق إلا أن تبحث عن الشاعرية في هذا الكم الهائل من الوظائف التي يؤديها الشعر في عملية الاتصال . وفي هذا يقول ديوبو Dubois معارضا كلية رأي اللغويين : « ليست وظيفة لغة الشعر مرجعية . وإنما تكون وظيفة اللغة مرجعية إذا لم تكن شعرا . وهذا ما يجعل لغة الشعر غير مؤهلة لأن تكون لغة اتصال . فإما أن توصل لغة الشعر الكثير أو لا توصل شيئا . إن لغة الشعر لا توصل إلا نفسها . بل يمكننا أن نقول إنها توصل نفسها إلى نفسها . وهذه العملية للاتصال الداخلي في لغة الشعر هي الأساس الحقيقي لشكل الشعر . فالشاعر عندما يرغم عمليات المطابقة بين الوظائف المتعددة للغة . على التزحزح من مستوى إلى آخر ، يخلق الكلام على نفسه . وهذا التكوين المغلق على ذاته هو ما نسميه شعرا . »

على أن تقلص العملية الشعرية إلى حد أن تصبح وظيفتها لا تتجاوز ذاتها . وهي ما يسمى عند البعض الوظيفة الجمالية . يسلب الشعر قوته . ولقد أكد لوتمان أن نظام العلامات في الشعر . وعملية الخلق المستمرة لهذا النظام . ينبغي أن يعنى السؤال عن المحتوى وبناء هذا المحتوى . ولهذا فإنه يرد على الرأيين السابقين بقوله :

١ - إن الشعر ليس كأي لغة فنية أخرى . بل هو كشف عن المقدرة اللغوية عند الإنسان . وعن مقدرة على استخدام العلامات اللغوية لتوصيل المعرفة إلى جانب التوصيل الجمالي . وهذه الخاصية للشعر هي التي نسميها الخاصية الخالقة الإبداعية .

٢ - هذه المقدرة على إنتاج إمكانات سيميولوجية للغة لا نهاية لها هي التي تميز الإجراء الأساسي وهو إلغاء الآلية . كما تؤكد أسسه التي تمثل في التوظيف المتعدد الجوانب . والتضمين . والاستخدام المتجدد للرمز . وأخيرا خلق النموذج الشعري .

وهذا ما نعنيه باصطلاح التحميل الوظيفي

توسيع نطاق استخدام اللغة وطريقة تجديدها . وفي هذه الحالة سوف يقترب علم اللغة من علم الشعر . وما يقال عن علاقة علم الشعر بعلم اللغة يقال عن علاقة علم الشعر بعلم العلامة . فالعلمان يقترب أحدهما من الآخر إذا تحدد علم العلامة بأحد المفهومين التاليين :

أولاً : إن علم العلامة هو علم الفن المختلفة للعلامات والعلاقات المتداخلة بينها . وليست لغة الشعر سوى علامات لمجالات مختلفة . وعلاقات قوية متداخلة بين هذه العلامات . وذلك في إطار النظام الشعري بطبيعة الحال .
ثانياً : إن علم العلامة هو علم تقييم العلامات ونشأتها ونحوها وبسطها في سنن مختلفة . أو هو تعبير آخر علم الفن الحضارية في نشأتها ونحوها . ومن الطبيعي أن يكون التعبير الأدبي . أياً كان نوعه . جزءاً لا يتجزأ من هذا العلم . وإذا تحدد علم العلامة بهذين المفهومين فعندئذ يفيد علم العلامة من الشعر بقدر ما يفيد الشعر من علم العلامة .

مثل الآمن في غاره
بابك محراب فتعيد
وتقباً ظل جداره
وتنعم بضجيج صفاره
فالعلم في الخارج معتره
قد جن فعريد
والطقس كتيب وملبد
والبرد شديد فتشدد

وما نود أن نقوله في نهاية المطاف هو أن المادة الأولية التي يتألف منها الشعر ليست لها طبيعة شعرية . حتى الوزن والقافية . وهما من المواضع الأساسية للشعر . لا يمكن أن يكون لها طبيعتها الشعرية إلا عندما تنتظم فيها الكلمات بوصفها نظاماً من العلامات الأيقونية والسببية والرمزية . بحيث تؤدي الوظائف التصويرية والدلالية والمرجعية في آن واحد . وبناء على ذلك فإن موقف الشعر من علم اللغة يظل متباعد ما لم يستطع علم اللغة أن يعبر الجسور إلى علم التواصل . عندئذ يمكن لعلم اللغة أن يفيد من الشعر عندما يقدم الشعر له فرصة النظر في قانون

للعلامات اللغوية في الشعر . وما من شك في أن هذا التحميل يقف وراء الاقتصاد التعبيري في الشعر . فيقدر ما يكون التحميل كثيراً تصل المعلومات الكثيرة من خلال العلامات القليلة . فقد نقف مبهوتين أمام قول الشاعر :

ينبوع القول عميق
لكن الكف صغيرة
من بين الوسطى والسبابة والإيهام
يشرب في الرمل كلام

ونظل فترة نقلب المعنى بين العلامات الأيقونية والدلالية والسببية . فإذا بنا نكتشف أن المعنى هو مزيج منها جميعاً وإن ظل أكبر منها .

أما عندما نحذف التحميل عن العلامات . فإن الشاعر في هذه الحالة يستعاض عنه بعملية من العرض على حساب التحميل . ومثال هذا قول الشاعر :

لا تخرج من بيتك
لا داعي أن تخرج من بيتك
اقبع في ركن منه وأوصد بابك
مثل القايح في داره

مكتبة غريب

٣،١ شارع كامل صدقي (الفجالة) ت: ٩٠٢١٠٧ - ص.ب ٦٣ - الفجالة
القاهرة - جمهورية مصر العربية

تقدم لأعزائها القراء:

اسم الكتاب

اسم المؤلف

- د . سعد اسماعيل شلبي
- د . سعد اسماعيل شلبي
- د . سعد اسماعيل شلبي
- د . أحمد مستجير
- أحمد رامي
- الأستاذ فاروق جوييدة
- الأستاذ فاروق جوييدة
- الأستاذ فاروق جوييدة
- الأستاذ فاروق جوييدة
- الأستاذ فاروق جوييدة
- الأستاذ فاروق جوييدة

- ١ الأصول الفنية للشعر الجاهلي
- ٢ ابن حمد يس الصقلي: حياته من شعره
- ٣ الشعر العباسي: التيار الشعبي
- ٤ في بحور الشعر الأدلة الرقمية لبحور الشعر العربي
- ٥ رباعيات الخيام ترجمها نضلاً عن الفارسية الشاعر
- ٦ حبيبتي لا ترحلي
- ٧ وللأشواق عودة
- ٨ ويبقى الحب
- ٩ في عينيك عنواني
- ١٠ دأتما أنت بقلبي
- ١١ الوزير العاشق

اتجاهات الشعر العربي الحديث

تأليف:

سلمى الخضراء الجيوسي

عرض:

اعتدال عثمان

« إن هذا الوقت وقت الشعر لأنه زمن تجديد الحياة وهو أيضا وقت الشعر لأنه زمن الحركة والمغامرة غوصا إلى الداخل . يدعونا إلى اكتشاف أنفسنا فيه ووجودنا الذي رفض الاستسلام . بل أصر على البوح والإعلان عن أزمته . وعن تورطنا معه . فاضطرنا إلى مجابهة أنفسنا . ونحن إذ نواجه أنفسنا ونصادمها . فلاشئ كالشعر يغوص ليكشف مادفتها في أعماقنا عبر الزمن المعلوم . وما أشبهناه غموبا وإخفاء وتغريبا . فوقت الشعر أيضا هو زمن اكتشاف الذات . إنه وقت محتاج إلى رؤيا ترسم خريطة المستقبل . والشعر هو الجسر نحو هذه الرؤيا . إنه وقت انفجار الشعر المروع المبصر . لأنه زمن الحركة والمغامرة نحو المستقبل »^(١)

وتتبع سلمى الخضراء الجيوسي في الفصول الستة الأولى من كتابها منهجا تاريخيا وصفيا يعرف بتفاصيل التجربة الشعرية والحركة النقدية في مختلف البلاد العربية من خلال منظور يتسم بالإحاطة الموسوعية دون الغوص إلى أعماق الظاهرة . وتظهر قدراتها المتميزة في التعامل مع حشد هائل من المعلومات يغطي العالم العربي جغرافيا ويمتد عبر مساحة زمنية تتجاوز قرنين .

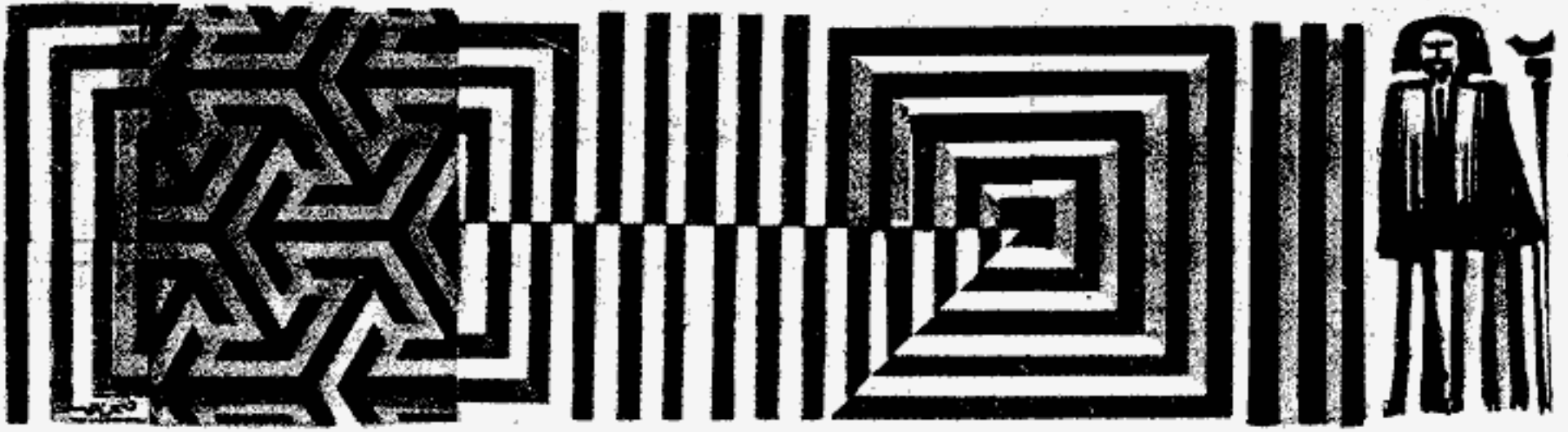
ثم تتحول الباحثة عن هذا المنهج - في الفصلين الأخيرين - لتحلل إرغاصات حركة الشعر الجديد مبدا من أواخر الأربعينيات . ومن ثم إنجازاتها وخصائصها حتى نهاية الستينيات ، فتزود الحركة في مجملها وتصل إلى الكثير من الأحكام الصائبة بشأنها . كما تولى الكاتبة اهتماما كبيرا بالتوثيق ، وتعد هوامش الكتاب ومراجعته ، إلى جانب ملحقاته التفسيرية والبليوجرافيا وكشاف الأسماء ، الهاما علميا ومرجعيا قويا .

وتشير الباحثة ، في الفصل الأول ، واقع الثقافة العربية في القرن الثامن عشر وتأثيرها بالطابع الديني مثلا تشير إلى ظهور حركة إحياء النثر في القرن التاسع عشر في كتابات الطهطاوي ورواد النهضة الأدبية في سوريا ولبنان على نحو استلزم الوقوف على بؤادر الحركة النقدية في إسهام الشيخ حسين المرصني وجورجي زيدان وفرح أنطون ويعقوب صروف وغيرهم . لكن تاريخ الحركة الأدبية في هذه المرحلة يظهر مدى سطوة

ومن المؤكد أن المؤلفات بذلت جهدا لا يمكن القيل من شأنه في تقديم الأدب العربي إلى قارئ أجنبي ، ووجهت - في ذلك - مشكلات عدة من بينها تباين لمناخ الفكر والثقافة ، وصعوبة الترجمة الإبداعية التي تؤدي روح التصوص الشعرية ، فتلتقط ظلال الكلمات ودرجات التنوع في النغم . وهناك مشكلة أخرى أهم من مشكلات الترجمة ، وهي مشكلة المنهج التي واجهتها سلمى الخضراء بطريقها الخاصة . إن كتابها يدرس مجموعة من الاتجاهات والمراحل ، تمتد في الزمان والمكان وتحتوي عددا هائلا من الشعراء ، يصعب استقصاء المادة الشعرية التي أبدعها كل منهم . وإذا أضفنا إلى ذلك أن سلمى الخضراء كانت تحاول أن تصل ما بين الشعر والرسم النقدي ، تزايدت صعوبة المشكلات التي يطرحها المنهج . وتوضح هذه الصعوبة عندما يستلزم الأمر دراسة الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، إذ لا يمكن أن تتم هذه الدراسة دون فحص دقيق وتحليل هادئ للعلاقة بين القديم والجديد من ناحية ، والعلاقة بين حركات التجديد والتأثر بالثقافة الغربية من ناحية ثانية^(٢) . ولا مناص في هذه الحالة من مناقشة العلاقات المتشابكة بين فن عميق الجذور في الثقافة العربية وبين نظيره في الأدب الغربي ، وهي مغامرة اجتازتها بنجاح متفاوت دراسات أخرى استطاعت أن تلامس تخوم هذه العلاقات الحرجة ، وتلم بأبعادها وتخرج برؤية محدودة^(٣) .

تلك كلمات للشاعرة والناقذة والباحثة الفلسطينية سلمى الخضراء الجيوسي . وهي كلمات تؤكد إيمانها العميق بدور الشعر في تغيير الواقع . ولقد دفعها هذا الإيمان إلى أن تسير في طريق الشعر مبدعة وباحثة ومترجمة . لكن أهم دراساتها عن الشعر الدراسة المستفيضة عن اتجاهات الشعر العربي الحديث . ولقد صدرت الدراسة باللغة الإنجليزية عام ١٩٧٧ عن دار «ليدن - بريل» . في سلسلة الدراسات التي تصدر منفصلة عن «مجلة الأدب العربي» Journal of Arabic Literature وهي واحدة من أهم الدوريات الأجنبية المتخصصة في الأدب العربي . وتقع دراسة سلمى الخضراء في جزئين بعنوان: Trends and Movements in Modern Arabic Poetry

وقد استغرق كلا الجزئين من الباحثة زمنا وجهدا دؤوبا للتعريف بحركة الشعر العربي المعاصر واتجاهاتها في مختلف البلاد العربية . والتنقيب عن جذورها الثقافية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . والبحث عن امتدادها في القرن الحادي بدءا من المدرسة الإحيائية ومرحلة ما قبل الرومانسية . ومرورا بشعر المهجر و«الديوان» و«أبوللو» وظهور الاتجاه الرمزي والتسرياني . وانتهاء بإرغاصات حركة الشعر الجديد وامتدادها وإنجازها حتى الستينيات . وتحاول المؤلف - عبر هذا الامتداد الزمني والتنوع في الحركات والاتجاهات - أن ترصد ما طرأ على الشعر العربي من تعبيرات هائلة في مضامينه وتقنياته .



القبضة الكلاسيكية التي شكلت نسج الفن الشعري على امتداد التاريخ الطويل للشعر العربي. صحيح أن العلاقة الجديدة التي أقامها أحمد شوقي (١٨٦٩ - ١٩٣٢) وحافظ إبراهيم (١٨٧١ - ١٩٣٢) بالتراث الشعري القديم زودت الشعر بقوة في الصياغة والأسلوب ولكن القبضة الكلاسيكية ظلت هي المحرك الأساسي في الاتجاه. وذلك ما تناقشه الكاتبة في الفصل الثاني من الدراسة.

وفي الوقت الذي بلغت فيه المدرسة الإحيائية أوج تألقها في مطلع القرن أخذت الرومانسية تتسرب إلى الشعر العربي وتظهر على استحياء في شعر خليل مطران (١٨٨٩ - ١٩٣٠). وتلاحظ الباحثة أن مطران لم يكن رومانسيا بالمفهوم الغربي، إذ افتقد شعره الطابع الشخصي والحراة، وظل محافظا على سمة كلاسيكية هامة، تتمثل في التوازن بين الشكل والمحتوى والفكر والعاطفة، ولكنه حاول - رغم ذلك - كسر جمود التقليد. وتعرض الكاتبة لمناقشة الاهتمام المبكر بالأفكار والأشكال الجديدة في كتابات بعض النقاد المتأثرين بالثقافة الغربية مثل نجيب حداد وروحي الخالدي وسليم البستاني.

وإذا كانت حركة الشعر الحديث نشبه - على حد قول الكاتبة - مجرى نهر متسع، يشق طريقه من بلد عربي إلى آخر، تغذيه وتعديل مساره التجارب الشعرية الهامة في مختلف البلاد العربية^(١٤)، فإن تجربة شعر المهجر من أهم الروافد التي شقت مسارا عميقا وتميزا في جسد الحركة الأم. وبينما أطلق الشعراء العرب في أمريكا الشمالية عنان التيار الرومانسي أسهم شعراء المهجر الجنوبي - بدورهم - في تجديد الشعر واستخدام الصور المجردة واقتحام عوالم جديدة وإضافة عنصرى الحيوية والتلقائية في الشعر، خصوصا في شعر إلياس فرحات، والاهتمام بالقضايا الاجتماعية والقومية والمزج بينها وبين القضايا السياسية والدينية. خصوصا في شعر رشيد سليم الخوري، الذي كان بداية لدخول المصطلح المسيحي في معجم الشعر المعاصر.

أما شعراء المهجر في أمريكا الشمالية فقد كانوا أكثر تعرضا للتيارات المعاصرة، فتضرع فيهم التناقض بين انتماءاتهم الأولى وواقع حياتهم في المهجر، ونمخض ذلك عن ثورة على تقاليد الشعر السائدة. وامتدت لتشمل الحركة النقدية بدورها، وبينما يشترك شعراء المهجر الشماليين في ملامح عامة أهمها نشر روح السخط على التقاليد الاجتماعية والفنية الجاهدة نجد لكل منهم إضافته المميزة، إذ تتجلى عند أمين الريحاني (١٨٧٦ - ١٩٤٠) في اتساع منظور الرؤية وادبياتية الفكر ومعالجة الشعر المنثور - لأول مرة في الأدب العربي - في ديوانه الريحانيات عام ١٩١١ - ١٩١٢ متأثرا بوالث وبيتان، وتظهر في تنوير جبران خليل جبران (١٨٨٣ - ١٩٣١) مفهوم الشعر ولغته وصوره وموضوعاته، وتأثيره في بعث التيار الرومانسي في حركة الشعر الحديث. وكذلك تساهم كتابات ميخائيل نعيمة (١٨٨٩ - ؟) في تحطيم مسلمات العقل العربي وخلق حساسية جديدة تدفع بالشعر ليكون معبرا عن تجارب الإنسان الروحية العميقة وموقفه من الحياة، مستعينا بالنغم الناعم والإيقاع الخافق الودود. ويبدو في شعر إلياس أبو ماضي (١٨٩٠ - ١٩٥٧) تنازع المؤثرات الموروثة والمكتسبة. ومن أهم إسهامات شعراء المهجر الشماليين تكوين جماعة الرابطة القلمية التي ساهم أعضاؤها في نشر الوعي بالنقد الحديث، وإصدار دوريات متخصصة في النقد والشعر مثل السائح والفنون.

لقد أدى تراكم هذه المؤثرات وتفاعلها تحت سطح قشرة الركود الهشة في العقد الثاني، وازدياد وعي المثقف العربي بوطأة الأوضاع السياسية والاجتماعية، وتعرفه على مجريات العصر بنسب متفاوتة، أدت هذه الظروف مجتمعة إلى تحول حاسم في الثقافة العربية، بدت إرهاباته في رومانسية **المطلوحى**، وكتاباته **طه حسين** النظرية والتطبيقية، وتلاحق إيقاعه في إسهام مدرسة الديوان. وإذا كان **طه حسين** قد رفع معول التغيير بحسارة هزت دعائم الموروث، فإن آراءه الخاصة بانتماء مصر الثقافي والحضاري قد أدت - كما نزع الكاتبة في الفصل الثالث من الدراسة - إلى ضعف ارتباط الأدباء المصريين ببقية العالم العربي، وانغلاق حركة النقد في

مصر على ذاتها. وكذلك أدى اختيار **طه حسين** موقعا محافظا، وإن ظل ليبراليا، تجاه حركة الشعر الجديد إلى تنحيه عن موقع الريادة لقضية تجديد الفكر والأدب العربي.

وتأخذ الكاتبة على شعراء مدرسة الديوان الانفصال بين التنظير والتطبيق، وقصور الموجهة الشعرية بالقياس إلى الفكر النقدي. لقد يجد عبد الرحمن شكري (١٨٨٦ - ١٩٥٨)، الشاعر وجعله في مصاف الأنبياء، ودعا إلى الغوص في الوجدان والكشف عن أعماق النفس الإنسانية، مثلما حاول تطويع عناصر القصيدة وتقنياتها لتحقيق هذه الغاية، إلا أنه لم يخرج في مجمل تجربته الشعرية عن الشكل التقليدي واتسم شعره بالتكلف وضعف البنية وعموص انغاث.

لقد شارك إبراهيم عبد القادر المازني (١٨٩٠ - ١٩٤٩) وعباس محمود العقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤) شكري في قيادة الحركة النقدية في مطلع حياتهم. وبينما أثر شكري الانزواء، وبرزت موهبة المازني في النثر، استمر العقاد مواصلا جهوده في مبادئين ثلاثة: في النقد النظري حيث حقق إنجازا كبيرا في تحديث نظرية الشعر، وفي النقد التطبيقي حيث ساهم نقده العنيف في تحطيم قلاع الكلاسيكية الجديدة فأصبح دعامة للهجوم على الإبداعية بشكل عام، وفي أعماله الشعرية التي اتسمت بالجفاف الذهني والثيرة. وإذا كان العقاد قد اعترف في العشرينيات بأن أوزان الشعر العربي وقوافيه التقليدية لم تعد تصلح للتعبير عن وعي الشاعر الذي اتسمت آفاق مدركاته بقراءة الأدب الغربي والتعرف على مرونة أوزان الشعر فيه، فقد اتخذ في الخمسينيات موقفا متشددا من حركة الشعر الجديد.

وتتحرك الباحثة في بقية هذا الفصل في اتجاهين يرصد أحدهما التيار المحافظ ويسجل الثاني تغير الحساسية الشعرية في كل من العراق وسوريا ولبنان والأردن وفلسطين.

ولا يبدو - في واقع الأمر اختلافات كبيرة بين الإبداعيين **الكاظمي** (١٨٧٠ - ١٩٣٥) أو **الهمسي** (١٨٩٠ - ١٩٦٦) في العراق وبين **شكيب أرسلان**

(١٨٧٠ - ١٩٤٦) في لبنان، وإن تميز بدوى الجبل (١٩٠٧ - ٩) في سوريا بقدرته على الإفلات من جمود مدرسة كرد على ونزعتها المحافظة. وتفرّد الكاتبة مبحثاً طويلاً (الصفحات ٢١٠ - ٢٢٧، الجزء الأول) لمناقشة تجربة بدوى الجبل والاستشهاد بنماذج مطولة من شعره. والواقع أن تجربة بدوى الجبل لم تخرج في مجملها عن خصائص شعر الإحيائيين ولا مبرر للإفاضة في مناقشتها سوى إعجاب الكاتبة بالشخصية بشعره، على نحو يكشف عن عدم اتساق المنهج واضطراب المعايير النقدية في تقديم الشعر.

لقد أدت عوامل كثيرة إلى تغير الحساسية الشعرية في العراق. منها انتقال الثقل الشعري من مراكزه الشعبية في النجف والحلة إلى بغداد. وارتباط الشعر بالظروف السياسية والاجتماعية. وبينما تصدى الزهاوي والرضاقي لتحدي القيم الموروثة. والتعبير عن التمرد السياسي والاجتماعي. وجسارة التجريب. قدم الصافي النجفي الصورة الماكسة للشاعر - البطل القومي الذي تحول صاحباً في ساحة الأدب شاعراً سيف الكلمة - واستطاع بعزوفه وعكوفه على تأمل ذاته أن يصل إلى رؤية نافذة لحقائق الحياة. أما عن مكانة الجواهري وتأثيره في حركة الشعر المعاصر. فتعده الكاتبة رائداً لشعر الغضب والرفض الذي ظهر في مراحل لاحقة. كما عكس شعره كثافة عاطفية فائقة، وقوة في الإيقاع، وثراء في المعجم الشعري، وحساسية في اختيار اللفظ المعبر الجزل، وتقديم الصور العينية المجددة النابضة بالحياة.

وكذلك نجعل تغير الحساسية الشعرية في تجربة عمر أبي ريشة (١٩٠٨ - ٢) في سوريا. إذ إنه عبر عن تغير في الحساسية نجم عن الازدواج بين ثقافته العربية التقليدية وثقافته الغربية. على نحو انعكس في رؤيته للحياة وموقفه من المرأة. لكن صدقه مع تناقضاته جعل من تجربته تجربة متميزة في الشعر العربي. عكست في شعره القومي والعاطفي مزيجاً من الواقعية والرومانسية. واستطاعت قصائده أن تحقق الوحدة العضوية في إضافة حقيقية إلى حركة الشعر في عصره.

وإذا كانت الباحثة تتساق أحياناً وراء انفعالاتها الخاصة بصوت شعري يميز فليس ثمة مبرر لمناقشة تجربة شاعر مثل أنور العطار (١٩١٣ - ٢) وأمين نخلة (١٩٠١ - ٢) في لبنان. في معرض الحديث عن تغير الحساسية الشعرية. ذلك لأن الأول «لم يستطع أن يقدم أي تغير أساسي في الشعر السوري»^(١٦). ولم تخرج تجربة الثاني عن خصائص الشعر الكلاسيكي من إحكام الصنعة، والتوازن بين الفكر والعاطفة وقوة اللغة... الخ^(١٧). ويبدو أن الغرض الأساسي من ذلك هو مجرد تراكم معلومات تفصيلية وفق سياقها التاريخي دون أن تكون هذه المعلومات وظيفة حقيقية لتخدم هدف الدراسة.

وفي لبنان يبرز الأخطل الصغير (١٨٨٤ - ١٩٦٨) معبراً عن روح الثقافة العربية في هذه الفترة، وظهرت في شعره كلاسيكية عميقة الجذور تمثلت في اللهجة الخطابية والرصانة اللغوية. إلى جانب عناصر رومانسية ظهرت في لهجته الذاتية ووجه للطبيعة.

كذلك ظهر الطابع الشعبي الأردني بقوة في شعر مصطفى وهي القل (١٨٩٧ - ١٩٤٩) الذي يمثل - فيما ترى الباحثة - تجربة فريدة في الشعر العربي المعاصر. لقد دفعته روحه البوهيمية الطليقة إلى افتقار القدرة على التكيف مع واقعه، فعلى وطأة النقي الروحي والإحساس بالغربة، وانعكس نمرده في ديوانه الوحيد «عشيات وادي الياس» الذي نشر بعد وفاة صاحبه. وفي فلسطين ظهر إبراهيم طوقان (١٩٠٥ - ١٩٤١) الذي تحدث عن موم العصر ومشاكله داخل الإطار الكلاسيكي العام، إلى جانب ظهور أصوات أقل شهرة، تمثلت في عبد الرحيم محمود (١٩١٣ - ١٩٤٨) وأبي سلمي (١٩١١ - ٢).

ولاشك أن توخى المنهج التاريخي في الفصول السابقة قد أتاح للكاتبة حشد الدراسة بتفاصيل التجربة الشعرية في مختلف البلاد العربية، ولكنه وسعها - في مواضع كثيرة - بالتكرار والاستطراد وتأثر الأحكام التجزئية، وعدم التوصل إلى رؤية شاملة لجوهر التجربة الشعرية العربية في مجملها، كما تجلّت في مرحلة بعينها، كما بدا الصراع بين القديم والجديد وكأنه ظاهرة ثابتة، تحكمها علاقة تجاور وتواز متصالح، وليس الاصطدام والتفجر الذي ينتج عنه تغير جذري لمفهوم الحياة، وأدوات التعبير عنها.

ورغم التزام الكاتبة بنفس المنهج في الفصول الثلاثة التالية إلا أنها تقدم في مطلع الفصل الرابع بعض التحليلات اللاحقة عندما تحاول الكشف عن خصائص الحركة الرومانسية في الشعر العربي. وتذهب إلى أن الرومانسية العربية افتقدت الأساس الفلسفي الذي ارتكزت عليه نظيرتها في الغرب، على نحو أدى إلى هشاشة الرؤية والانغلاق المرضي على الذات. لقد كانت الرومانسية العربية تحمل - في واقع الأمر - بذور تدهورها ولم تعكس موقفاً صحياً إلا عند المهجريين الذين استندوا إلى أساس فكري مستمد من منابع ثقافية مختلفة. ولم ترتبط الرومانسية العربية بالتيار السياسي القومي الذي عبر عنه الكلاسيكيون الجدد خلال العقود الأولى، ولم يصبح هذا الارتباط جوهرية حاسمة إلا بعد حرب ١٩٤٨ عندما اقترن الاتصال السياسي بظهور التيار الواقعي.

لقد جاءت الرومانسية العربية مليئة لحاجة اجتماعية وفنية، وحققت على الصعيد الاجتماعي ثورة

على الشرائع والتقاليد وهزت ركود التفكير الاتباعي وجموده. وحققت - في المجال الفني - تغيراً جوهرياً في عناصر القصيدة كاللغة والصورة والموقف واللهجة والمضمون. وانجبه الشعر إلى الوجدان الفردي معبراً عن تجربة الشاعر الذاتية، كما اغتنى عنصراً العاطفة والخيال، وتوثق ارتباط الشاعر الوجداني بالطبيعة. ولقد ظهرت شواهد رومانسية عديدة في شعر المهجر. وفي مدرسة الديوان. والتجارب الشعرية المنتشرة في العالم العربي. ولكن الرومانسية أصبحت تياراً جارفاً في شعر مدرسة أبوللو. خصوصاً في أعمال أحمد زكي أبو شادي (١٨٩٢ - ١٩٥٥) ومحمد عبدالمعطي الممشري (١٩٠٨ - ١٩٣٨) وإبراهيم ناجي (١٨٩٨ - ١٩٥٣) وعلى محمود طه (١٩٠١ - ١٩٤٩) كما تجلّت في أعمال الشاوي في تونس وإلياس أبو شبكة في لبنان والتيجاني بشير في السودان ومطلق عبدالحق في فلسطين. ولكن الرومانسية واجهت مقاومة في سوريا بسبب سيطرة التيار المحافظ لمدرسة كرد على. ولم تظهر في العراق سوى في أواخر الأربعينيات.

يبرز دور أبي شادي كشخصية أدبية نشطة وكاتب عصري مستنير أكثر منه شاعراً مؤثراً بقوة شعره في مسار الحركة الشعرية. لقد عبر شعره عن خصائص الرومانسية وتميز بجدة الفكرة والمعالجة ولكنه افتقد الانسجام في المعنى والتأثير العاطفي، وبدت فيه مثالب ضعف الأسلوب واللغة والإيقاع الشعري. وكان أبو شادي أول من لجأ إلى الأساطير اليونانية والمصرية القديمة واستخدمها في قصائده، كما عالج الشعر المرسل وإن احتفظ - مثل التجارب السابقة عليه - خصوصاً عند الزهاوي وشكري - بالشكل العمودي والقافية. ولقد حاول تنويع استخدام البحور داخل قصيدته «ترنيمات آتون». وإذا كانت تجاربه لم تحقق نجاحاً فنياً، ولم يتجاوز الكثير منها الأشكال التقليدية للموشحات والمسطحات. فهي تظل علامات - كما تؤكد الكاتبة - على طريق البحث الدؤوب عن سبل تغير الشكل في القصيدة العربية.

ويظهر في هذا الجزء - مرة أخرى - التناقض في رؤية الكاتبة والخلل في معاييرها النقدية. إذ إنها في نفس الوقت الذي تنهم الحركة النقدية المصرية بانغلاقها على أعمال الشعراء المصريين وإغفالها النشاط الشعري في بقية العالم العربي^(١٨) تعود فتؤكد - في نفس السياق - دور مجلة أبوللو الطبيعي في تشجيع المواهب الشابة في العالم العربي^(١٩). ونمر مرورا عابراً على تجربة الممشري وناجي وطه. وسواء أكان موقفها من الرومانسية المصرية متعمداً أم غير متعمد فهو دليل جديد على عدم اتساق المنهج خصوصاً عندما يقابل هذا المرور العابر على التجربة الرومانسية في مصر إسهاباً في الحديث عن تجربة إلياس أبي شبكة

(١٩٠٣ - ١٩٤٧) في لبنان. وتفرّد الكاتبة بحثاً مطولاً (الصفحات ٤٢٥ - ٤٥٢، الجزء الثاني) لتناول اهتمامات أنى شبكة السياسية والاجتماعية، واتساع تجربته الروحية وخصوصيتها وتأثير شعره بالتراث المسيحي. ونلاحظ أن تجربة أنى شبكة - رغم أهميتها وتميزها - لا تخرج في مجملها عن تجربة كثير من رومانسي عصره خصوصاً شعراء المهجر، فضلاً عن أن شعره يعكس نزعة كلاسيكية واضحة^(١). وكلها أسباب تنفي أى ضرورة منهجية أو فنية واضحة للإسهاب في الحديث عن تجربته. وتؤدي إلى تشتت المنهج وغياب الهدف في تتبع تطور حركة الشعر الحديث.

وفي تونس يبرز أبو القاسم الشابي (١٩٠٩ - ١٩٣٤) صوتاً رومانسياً فريداً لم يصل معاصروه إلى تقدير عمق ثورته وجسارته الفكرية، والفنية، فقد كشف في شعره عن صراع نادر في عصره بين اليأس وحب الحياة، وعكس شعره القوي غضباً ورفضاً متفجعاً، كما تميز بمجدة معجمه الشعري وحيوية صوره وتدفق إيقاعه، وعمق العاطفة وتفاذها في قصائده، والرؤية الكلية للأشياء، والاستجابة المتعددة الجوانب لتجارب الحياة.

ومن أهم مساهمات السودان في الحركة الرومانسية شعر التيجاني يوسف بشير (١٩١٢ - ١٩٢٧) بكل ما فيه من تجديد في اللغة واستخدام للمعجم الصوفي في الشعر العربي. وكذلك ظهرت تجارب رومانسية خافتة عند نديم محمد وعمر النص في سوريا وفي شعر حسين مردان في العراق. لقد تميز مردان في شعره على الواقع الاجتماعي والسياسي وعكس نوعاً من العدمية، عاودت ظهورها في شعر المراحل اللاحقة. كما ظهرت في فلسطين موهبة مميزة تمثلت في أعمال مطلق عبد الحافظ (١٩١٠ - ١٩٤٧) الذي عاجله الموت المبكر.

من أهم ظواهر الحركة الأدبية العربية تجارب الأصداد ونعائش المتناقضات تعائشاً سلمياً في ظاهره، لكنه يخفي وراء مظهره البريء صراعاً محتدماً. تتم خلاله عمليات تجاذب وتفاعل وهدم وبناء، لا تخضع طوال الوقت للسياق المنطقي لقانون التطور. وكثيراً ما تنشأ حركة أدبية ليست احتجاجاً على ضعف ما هو قائم أو كرد فعل له، ولكن بفد التيار الجديد نتيجة التعرض لمؤثرات خارجية دون أن يكون الجدل قائماً داخل تيار موجود بالفعل، أو دون أن يكون الجدل بين هذه التيارات والتيارات الأخرى قد حسم أو تنور، في اتجاهات واضحة.

وتناقش الكاتبة هذه الظاهرة في الفصل الخامس. ونلاحظ أنه في نفس الوقت الذي كانت الرومانسية تتلمس طريقها في الشعر العربي في

العشرينيات ظهرت في لبنان تجارب رمزية مبكرة في عام ١٩٢٥ في شعر أديب مظهر المعلوم (١٨٨٩ - ١٩٢٨). وفي الثلاثينيات - وفي عام ١٩٣٧ على وجه التحديد - صدر لسعيد عقل (١٩١٢ -) ديوانه المجدل، الذي تعرض في مقدمته لما يعد بمثابة البيان الرمزي (مانيفستو الحركة الرمزية) في الشعر العربي. ووضح في هذا البيان تأثيره بالرمزية الفرنسية.

وتفرّد الكاتبة مبحثاً مطولاً لمناقشة جذور الحركة الرمزية في فرنسا في القرن التاسع عشر. وجلى أن إقحام هذا العرض لا يخدم هدف الدراسة ولا يقدم جديداً. وإن أفاد في توضيح حقيقة أن الرمزية العربية - على عكس نظيرتها في الغرب - لم تجيء احتجاجاً على موقف البرجوازية ونظيرتها الوضعية والمادية للحياة وسيادة الاتجاه الواقعي في الأدب. ولم تكن احتجاجاً على ضعف الرومانسية العربية وإغراقها في العاطفية والتجريد والمبالغة في التعبير والانكفاء على الذات. أو على عبودية الشعر الكلاسيكي الجديد للتقاليد اللغوية والبلاغية وجرسه المخم الرنان وتكلفه. وإنما جاءت الرمزية تعبيراً عن طموح صفوة البرجوازية العربية وتطلعها الثقافي إلى الفكر الغربي دون تحمل حقيق الجوهر فلسفته الجذلية.

لقد دعا عقل إلى تغير مفهوم الشعر. فالشعر عنده عملية إدراك حديسي للعالم. يومئ فيه الشاعر ولا يغير. ويتخذ الموسيقى مادة لشعره بحيث يغدو تقديساً للتل الأعلى للجمال هدفاً نهائياً لهذا الشعر الذي لا يتسنى الشاعر فيه إلى المشاكل الحقيقية لعصره. أما شعر عقل فقد جاء مصقولاً يتميز بدقة تحت العبارة وتعدد مضامين الكلمة. ولكنه افتقد عنصر الصراع ورؤية الحقيقة الكامنة خلف الجمال. وظلت تجربة عقل منعزلة وكأنها تحدث خارج حدود الزمان والمكان. ويضاف إلى تجربة عقل تجربة رمزية أخرى لشاعر لبناني متمصر هو بشر فارس (١٩٠٧ - ١٩٦٣). وإن ظلت هذه التجربة - بدورها - محدودة التأثير في المناخ الثقافي العام. ومن أهم التزعزعات التجريبية في أواخر الأربعينيات تجربة الشاعر السوري أورهان ميسر (١٩١١ - ١٩٦٥) في ديوانه «سيرال» الذي صدر عام ١٩٤٧. وتتميز التجربة بمحاولة كتابة الشعر على النهج السيريالي وتحرير اللاوعي دون تدخل المنطق. ولقد اهتم ميسر بمناقشة التركيز والتكثيف في مقدمة ديوانه. ويمكن رصد تأثير هذه التزعة في تجارب لاحقة خصوصاً عند أدونيس وشعراء السبعينيات.

ولقد صاحب تطور الشعر العربي حركة نقدية نشطة ساهمت في تغير الحساسية الشعرية وقتت

التغير. ونحطت ثورتها في أحيان كثيرة واقع الإبداع وموهبة المبدعين. وتناقش الكاتبة في الفصل السادس دور مارون عبود (١٨٨٦ - ١٩٦٢) في لبنان ومحمد مندور (١٩٠٨ - ١٩٦٥) في مصر. أما عبود فقد كان ناقداً واعياً متطوراً يرى النقد إبداعاً يتدعم بالمعرفة وسعة الاطلاع ورحابة النظرة. أما مندور فطرح في كتابه «في ميزان الجديد» (صدر عام ١٩٤٤) فيها مقاييراً ثورياً للشعر. فدعا إلى الشعر المهموس وإثراء مضمون القصيدة باستخدام الأسطورة وغيرها من المنايع الفنية. كما ناقش إمكانات تطوير بخور الشعر العربي. وتميزت أعمال مندور بالعمق والجدة وموضوعية النظرة وجسارة تناول وسلاسته ورفق الذوق الفني. وكان إسهامه ركيزة هامة في معركة الشعر الجديد.

ويتحول منهج الكتاب في الفصلين الأخيرين من المنحى التاريخي التجريبي المظم بنقذات تحليلية في مستهل تناول الاتجاه الرومانسي والرمزي. إلى النظرة الشاملة لمجمل الحركة الشعرية في أواخر العقد الرابع وخلال العقد الخامس والسادس. وتتخذ الكاتبة من تحليل تطور التقنية الشعرية مدخلاً لفهم خصائص حركة الشعر الجديد.

وتؤكد الباحثة أن النجاح الذي أحرزته الحركة الجديدة لم يتحقق طرفة ولكنه اقتضى زمناً طويلاً. استهلك التكرار فيه الأشكال التقليدية. ويقدر ما يرتبط هذا النجاح بتغير روح العصر واليقظة الوجدانية العنيفة المتوثبة للنقد القديم. يرتبط بظهور مواهب شعرية متميزة. ويقوم على تراكم تغيرات جزئية عديدة في عناصر القصيدة.

ولقد مرت ثورة الشكل في الشعر العربي المعاصر بمراحل عديدة يمكن إيجالها على النحو التالي:

أولاً: تجارب في الشعر الموزون. لم تخرج عن أشكال الموشح. وتخللت في الرباعيات والقصائد المزدوجة وغيرها من شعر المقطعات الذي يلتزم بتكرار النمط الشعري خلال القصيدة.

ثانياً: تجارب في الشعر المرسل. ترجع إلى محاولة الشاعر السوري رزق الله حنون لنظم ما ترجمه من سفر أيوب في أبيات عمودية. غير مقفاة. نشرها في ديوانه «أشعر الشعر» في لندن عام ١٨٦٩. وفي القرن العشرين قدم عدد من الشعراء قصائد مرسلية التزم بالشكل العمودي مع التحرر من القافية. من أمثال جميل صدقي الزهاوي في ديوانه «الكلم المنظوم» الذي صدر في بيروت ١٩٠٨. كما كتب عبد الرحمن شكري في ديوانه الأول «ضوء الفجر» (صدر عام

وظهر في الشعر الجديد استخدام التدوير في القصيدة - على نحو تنساب معه الكلمات مكونة جملة طويلة - دون وقفات - قد تستوعب القصيدة كلها - ولقد تصاعدت هذه الظاهرة حتى وصلت إلى ما يسمى بالتدوير الكلي الذي تدور فيه القصيدة تدويرا كاملا كما لو كانت شطرا واحدا متصلا عروضيا وموسيقيا^(١١).

ولقد استمرت نزع التجريب والتحرر من قيود الشكل القديم - فقدم شعراء الطليعة في العقدين الخامس والسادس قصيدة النثر التي تنساب دون وقفات محددة - مثل القصيدة العمودية أو قصيدة الشعر الحر - وبتميز إيقاعها بالتنوع والجدّة - فيعتمد على التوازي في العبارات وتكرار أنماط صوتية متجاوبة - وتظهر في نماذجها الجيدة القدرة على التركيز والكثافة والتوتر العاطفي وجسارة القاموس الشعري.

وترصد الباحثة ظاهرة استخدام لغة الحديث اليومي والتعبيرات الدارجة وانتشارها في الشعر الجديد إلى جانب استخدام التعبيرات والألفاظ الصوفية والاقتصاد في استعمال النعوت والإكثار من الأفعال - والميل إلى تضمين القصيدة ألفاظا غريبة لا تستعمل - عادة - في لغة الشعر - وإنشاء علاقات فجائية غير متوقعة بين مفردات اللغة.

لقد صاحب ثورة اللغة تغير جوهرى في بنية الصورة الشعرية - فظهرت الصورة الممتدة التي توظف الاستعارات والرموز والتشبيهات توظيفا يتجلى فيه تحرر التجربة الشعرية وانفتاحها على تناقضات الحياة ومفارقاتها - وكثافة إحساس الشاعر بالمأساة في التجربة الحياتية واللحظة المعاشة - على نحو انعكس في ميل بعض الشعراء لاستخدام الصور المعنوية الدالة على القبح والدمار والفحط والعنف الخالي من المعنى.

إن الجيئان السياسي في الخمسينيات وتقلب الظروف السياسية والاجتماعية - فضلا عن تمثّل الشاعر لحساسية العصر - قد أدت جميعها إلى تغير موقف الشاعر من واقع حياته ومن الوجود الإنساني عامة - فظهر في شعره القلق والهمرد والغربة والضياع وأشكال الرفض على اختلاف مستوياتها الأخلاقية والسياسية والميتافيزيقية - والسعى المضنى - في نفس الوقت - للعثور على معنى للحياة - ولرأب الصدع بين القيم الثقافية الموروثة والمكتسبة للشاعر - وبين طموحه القومي وحقائق واقعه - ووجد الشاعر في الرجوع إلى رواسب المأثور الشعبي الماثلة في الأساطير والأمثال والحكم وغيرها نبعًا ثريا أتاح له أن يخلق لأزمته الداخلية وجودا خارجيا موازيا في أعماق الزمن ومعبرا في نفس الوقت عن وحدة التجربة الإنسانية وتعزو الباحثة أهمية كبيرة إلى استخدام عدد من

الماضى وأثمر في الخمسينيات بسبب تهيؤ أفضل للظروف الاجتماعية والنفسية والفنية.

وإذا كانت الساحة الفنية تعترف بتجاوز الأضداد وتعايش المتناقضات فتقبل تيارا وافدا كالرمزية يشارك رغم عزلة المبدئية في التأثير والتأثر فإنها تتسع كذلك لظواهر شعرية متباينة تنبع من واقع الظروف السياسية والاجتماعية وترتبط بطبيعة الشعر العربي ذاته ، وفي الوقت الذي تعرضت فيه جميع عناصر الشكل في القصيدة إلى تغيرات جذرية على أبهى شعراء الطليعة - وغير شعراء الالتزام عن عمق ارتباطهم بتجربة الأمة وكفاحها - وواكبتهم حركة نقدية نشطة تصدرت لتفتين حركة الشعر الجديد ومساندتها في كتابات عز الدين اسماعيل ومحمد النويهي ونازك الملائكة وأدونيس وغيرهم - كما ساهمت الدوريات الطليعية كالآداب والشعر في تدعيم الحركة الجديدة - في نفس هذا الوقت كان الشعر المنهري بخطابيته - وحدة إيقاعه وارتباطه الوثيق بالموروث الشعري يواصل وجوده.

وتتبع الباحثة في الفصل الأخير - إنجازات مدرسة الشعر الجديد خلال الخمسينيات والستينيات - فتناقش تطور الشعر الحر والاتجاه إلى الشعر المنثور - أو قصيدة النثر - وكذلك التغير في المعجم الشعري والصورة الشعرية واللهجة والموقف والأفكار - واتسام الشعر الجديد بالتعمية والغموض نتيجة استخدام الرموز والإيماء - والاعتراف من منابع التراث الشعبي والأسطوري.

لقد استفاد الشعر الحر من التجارب السابقة واتسعت حركة الشاعر - فانطلق ينتقى من التراث الشعري عناصر تلائم أفكاره وحساسيته الخاصة - ويطوعها ليخلق البنية الشعرية التي يلتحم داخلها الشكل والمحتوى - وامتد التجريب إلى بحور الشعر العربي جميعها - الصافية والمركبة.

وإذا كانت ظاهرة التجريب لتطويع بحور الشعر قد انتشرت خلال الفترة التي تتناولها الدراسة - فإن شعر السبعينيات^(١٢) - قد سجل تراجع عدد من الأوزان الصافية كالكمال والرجز والمزج - كما سجل ظاهرة المزج بين البحور المتقاربة - وقد تزايد بروز هذه الظاهرة - كما توقعت الباحثة - وخصوصا التداخل بين المتقارب والمتدارك^(١٣).

وتشير الباحثة إلى دعوة الدكتور محمد النويهي إلى تحرير الشعر من الأوزان الكبيرة واعتماد النثر على المقاطع أو النظام النثري^(١٤) كأفق جديد لانطلاق الشعر - لكنها ترى أن بحور الشعر مازال حافلة بإمكانات وإيقاعات لم تستنفذ طاقاتها بعد - ونظرا نغمية مازال تقبل التجربة.

١٩٠٩) قصيدة مرسله بعنوان «كلمات العواطف» - واستخدم أحمد زكي أنى شادى الشعر المرسل في العديد من قصائده - وكذلك لجأ محمد فريد أبو حديد إلى هذا الشكل الشعري في مسرحيته «مقتل سيدنا عثمان» - ونشرها عام ١٩٢٧ - لكن هذه التجارب أثبتت فشلها بسبب التباين بين نظام الشطرين (وهو شكل هندسي شديد التوازن - يلتزم بمواضع وقت محددة) وعدم استحداث نظام نغمي يعوض افتقاد الإيقاع في نهاية البيت.

ثالثا : تجارب في الشعر الحر ، بدأها أحمد زكي أنى شادى في العشرينيات ومزج فيها بين عدة بحور في القصيدة الواحدة ، كما ترجم على أحمد باكثير مسرحية «رومي وجوليت» عام ١٩٣٦ - مستخدما عدة أوزان ، معتمدا على الجملة الكاملة بدلا من وحدة البيت ، دون أن يلتزم بعدد محدد من التفاعيل - ولكن الانتقال من وزن إلى آخر دون ضرورة فنية أدى إلى عدم انسياب المعنى وافتقاد الانسجام بين الشكل والمحتوى - وواصل باكثير تجربته في مسرحية «إحسانون وفهرتي» ونشرها عام ١٩٤٣ ، والزم فيها بحر المتدارك وراوح بين عدد التفاعيل في الأبيات - ومن أهم التجارب المبكرة - في مجمع البحور - قصيدة «الشراع» للشاعر السوري المنصر خليل شبيب ، نشرها في مجلة أبوللو عام ١٩٣٢ - ورغم تعدد الأوزان في القصيدة إلا أن الشاعر التزم في أحد مقاطعها بحر الرمل وغير عدد التفعيلات في أبيات المقطع ، واستطاع أن يحقق إيقاعا منسجا - كما أن هناك محاولة لشاعر لبناني هاجر إلى ترويل هو فراد الحشن نشرها في مجلة الأديب عام ١٩٤٦ ، واستخدم الشاعر في قصيدته «أنا لولاك» بحر الرمل مغايرا بين عدد التفاعيل وتنوع ترتيب السطور في المقاطع - واستخدم لويس عوض بحر الرجز في قصيدة تجريبية واعية بعنوان «كبرياءسون» نشرها عام ١٩٤٧ في ديوانه «بلوتو لاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة» - وراوح في القصيدة بين عدد التفعيلات من بيت إلى آخر ، متبعا نظاما هرميا ، يبدأ بتفعيلة واحدة في السطر الأول (مستعلن) ، ويضيف تفعيلة جديدة إلى كل سطرين مع الالتزام بقافية واحدة.

إن هذه التجارب تصل حركة الشعر الجديد بجذورها وتحسم الجدل العنيف الذي قام حول ريادة هذه الحركة فالتغير الذي تم جاء نتيجة للتجريب المتواصل في الشكل الشعري الذي بدأ منذ القرن

الشعراء العرب أسطورة تموز أو أدونيس ، وتدور حول الموت القرباني الذي يعقبه بعث جديد . لقد وجدوا فيها - وفي تنوعاتها في قصة المسيح أو أليعازر أو بعل أو الفينيقي أو النين - إيماء إلى تجدد حياة أمة تعاني من الجذب والعقم الروحي . ولعل افتتاح الباحثة بشجرة الشعراء الموزين - أدونيس وتحليل حاوي ويوسف الخلال وجبرا إبراهيم جبرا - قد جعلها تغفل استلهام الشعراء لأساطير أخرى من الشرق والغرب ، حية في الوجدان العربي مثل أسطورة إيزيس وأوزيريس وأني الهول وأوديب وأوليس وغيرها . ولقد استلهم الشعراء - فضلا عن ذلك - النماذج الملائكية Archetypes ممثلة في السندباد وأيوب والحلاج وبروميثيوس وسيزيف وغيرهم .

وتشير الكاتبة إلى ظواهر عامة شاعت في شعر هذه الفترة مثل الإشارة إلى أحداث أو شخصيات تاريخية قديمة أو معاصرة . وتضمن أقوال هذه الشخصية ، وكذلك إلى اتسام الشعر بالغموض نتيجة الإفراط في استخدام الرمز الأسطوري والحلم والتضمن والتعمية العامة .

وتخلص الكاتبة إلى أن هدف الدراسة هو تأكيد عنصر الاستمرارية في التجربة الشعرية المعاصرة وتتوقع مغامرات جديدة تقتحم أوزان الشعر وإيقاعه وموسيقاه . إذ قد تتفاعل العلاقة المركبة بين حساسية العصر وحجم موهبة الشاعر الإبداعية وقواعد العروض العربي فينتج تطوير جوهري للأوزان المعروفة . وقد ينتج كل شاعر أوزانه الخاصة . وربما يتزعزع الشاعر كذلك إلى إنتاج إيقاع نثري خاص به . أو يكتشف إمكانات جديدة في النظام الإيقاعي السائد في الشعر العربي الحديث .

ومن الملاحظ أن شعر السبعينيات قد سجل بروز عدة ظواهر إلى جانب ظاهرة المزج بين البحور وانتشار استخدام التدوير في القصيدة وأهمها سيادة الموقف الدرامي داخل القصيدة^(١٤) . وهي ظاهرة لها وجودها البارز في شعر الجيل السابق ولكنها واصلت تطورها في شعر السبعينيات . وكذلك واصلت أشكال درامية أخرى تطورها مثل المونولوج الدرامي وتعدد الأصوات في القصيدة . فضلا عن ازدياد التأثير بالفنون الأخرى كالنقش التشكيلي وتقنيات السينما والمسرح واستخدام كثير من الشعراء للبناء السريالي في قصائدهم^(١٥) .

إن لكل ناقد كبير رؤية نقدية يبثها في عمله . تختلف قيمتها ومدى تأثيرها باختلاف حجم هذه الرؤية وامتداد جذورها في الموروث الثقافي وعمق تمثل صاحبها لحساسية العصر ومتغيراته وانفتاحه على آفاقه الكونية الرحبة . ووعيه باحتياجات الواقع . وامتلاكه لأدواته النقدية وتوظيفها لطرح تصور مغاير بعيد تركيب عناصر الحركة الأدبية . بحيث يكشف هذا الناقد عن جوانب مهمة . فيكشف عن أبعاد وطاقت قابلة للنساء . وتقرب سلمى الخضراء من الوصول إلى هذا المستوى . ولكنها لا تصل إليه تماما وذلك بسبب الخلل الأساسي في منهجها .

لقد أقامت رؤيتها النقدية على أساس التطور التدريجي للشعر العربي مؤكدة أن ما طرأ عليه من تغير جذري جاء نتيجة تراكم لتغيرات جزئية عديدة على امتداد جيله . ولكن النظر إلى التطور - على هذا النحو - يمكن أن ينتهي إلى نوع من الحتمية التي تلغي

معها حركة الصراع بين العناصر . والتي يشحب فيها تعقد العوامل المؤدية إلى التغير . وأهم من ذلك أن مفهوم «التطور» نفسه يمكن أن يقلل من قيمة إنجازات مهمة سبقت في التاريخ . فلم تحتل مكانا لاحقا في سلم التطور . ولكن في نفس الوقت الذي ركزت فيه الباحثة على مفهوم «الاستمرارية» في حركة الشعر تنى هذا المفهوم بالتقطع في المنهج . فلا تتحقق الاستمرارية لمنهجها نفسه . إذ يتأرجح هذا المنهج بين التسرع التاريخي في أغلب فصول الكتاب . والانتقال المفاجئ لتحليل ظواهر وخصائص في القسم الأخير من الكتاب . وقد يكون هذا التحول المفاجئ له ما يبرره في التغير الجذري الذي حدث مع الشعر الحر . ولكن هذا التغير الجذري ليس من الضروري أن يقضي إلى تحول جذري في المنهج . إنه يستلزم تغيرات ثانوية وتعديلات في الإجراءات ولكنه لا يتطلب نقيا للمنهج . ولا تعديلا كاملا للمنهج . ويبدو أن هذا التذبذب في المنهج هو الذي سمح بطغيان منظور ذاتي غير موضوعي . أدى إلى الإفاضة في الحديث عن شعراء . لا لشئ إلا لأنهم يرضون ذوق الباحثة . أو يثرون لديها عواطف خاصة . ويبدو أن هذا التذبذب هو الذي أدى إلى المرور السريع على إنجازات الرومانسية في مصر . وانتهام الحركة بالانعزال .

ولكن إذا كانت هذه الدراسة تنسم بالانفصال بين الرؤية والمنهج فإنها تقدم - لاشك - إلى القارئ الأجنبي حشدا هائلا من المعلومات . يتناول تفاصيل التجربة الشعرية في مختلف البلاد العربية . ولاصير - من هذه الناحية - لو تم توضيح بعض جوانب لتجربة على حساب غيرها . فهناك كتب أخرى تغطي هذا القصور .

هوامش

(١) سلمى الخضراء الجيوسي . الشعر العربي المعاصر تطوره ومستقبله . عالم الفكر . المجلد الرابع . العدد الثاني ١٩٧٣ ص ٥٤ .

(٢)

Barbra Harlow. Books Review on Salma Khadra Jayyusi. Trends and Movements in Modern Arabic Poetry. in Arab Studies Quarterly. Vol. 2 No. 4. 1981. pp. 375-382.

تري الباحثة أن الدراسة قد أغفلت - رغم تراكم النماذج الشعرية ووصفها - أي فحص تحليل أو منهجي للعلاقة بين القديم والحديث من ناحية وتأثير الشعر الجديد بالثقافة الغربية من الجهة الأخرى .

(٣) انظر

M. M. Badawi. Modern Arabic Poetry. A Critical Introduction. Cambridge Univ. Press. London 1975

وكذلك صدر عن دار «بريل» للنشر مجموعة من الدراسات عن الشعر العربي ضمن سلسلة «دراسات في الأدب العربي» مثل :-

Mounah Khouri. Poetry and the Making of Modern Egypt (1971).

S. Moreh. Modern Arabic Poetry 1800-1970 (1976).

Salma Khadra Jayyusi. Trends and Movements. Leiden 1977, p. 748.

Ibid. p. 80.

Ibid. p. 240.

Ibid. pp. 260-270.

Ibid. p. 369.

Ibid. p. 387.

Ibid. p. 416.

(١١) لمزيد من التفاصيل عن حركة الشعر العربي في السبعينيات انظر :-

عز الدين اسماعيل . الشعر العربي المعاصر . قضايا وظواهره الفنية . الطبعة الثالثة . القاهرة ١٩٨٠ ص ٤١٩ - ٤٥٥ .

(١٢) نفسه ص ٤٣٢

(١٣) لمزيد من التفاصيل عن النظام النثري في الشعر انظر : محمد النويهي . قضية الشعر الجديد . مطبوعات جامعة الدول العربية . القاهرة ١٩٦٤ .

(١٤) لمزيد من التفاصيل انظر :-

طاراد الكبيسي . التدوير في القصيدة العربية . مجلة الأعلام . العدد الخامس . شباط ١٩٧٨ . ص ٥ - ١٤ .

(١٥) أحمد عز الدين . سيادة الموقف الدرامي داخل القصيدة العربية . مجلة الأعلام . تشرين الثاني . ١٩٧٧ . ص ٣٨ - ٤٦ .

(١٦) عز الدين اسماعيل . المرجع السابق .



بحور الشعر

الأدلة الرقمية
لبحور الشعر العربي

تأليف
أحمد مستجير

■ تأليف

أحمد مستجير

■ تقديم

محمد يونس عبدالعال

ظهر للدكتور أحمد مستجير . الأستاذ بكلية
الزراعة بجامعة القاهرة . وعضو اتحاد الكتاب .
كتاب عنوانه : « في بحور الشعر . الأدلة الرقمية
لبحور الشعر العربي » . أراد به مؤلفه تبسيط العروض
وتذليله . ومساعدة الدارسين على معرفة البحور
الشعرية بأسر السبل وأسرعها . ليضيف بذلك إلى
المكتبة العربية بحثا بالغ الطرافة . عميق الدلالة .
عن بحور الشعر التي حاول المؤلف أن يصفها في شكل
أدلة رقمية .

بدأ الدكتور مستجير لعرض فكرته بفرض
بدهي . رأى فيه أن بحور الشعر مستحصلة أساسا من
عدد من الأسباب الخفيفة . فكل شطر مؤلف من
اثني عشر سببا . يمكن تقسيمها إلى ثلاث تفعيلات
رباعية (يعني : في كل منها أربعة أسباب) :

مفعولان مفعولان مفعولان
١٢/٥/٥/٥ ١٠/٥/٥/٥ ٨/٥/٥/٥

أو إلى أربع تفعيلات ثلاثية :

مفعولان مفعولان مفعولان مفعولان
١٢/٥/٥/٥ ١٠/٥/٥/٥ ٨/٥/٥/٥ ٦/٥/٥/٥

فإذا بدأنا بالتفعيلات الرباعية الثلاث . وحذفنا
من كل منها حرفا ساكنا واحد في موضع ثابت نتج
عن ذلك شطر به اثنا عشر حرفا متحركا وتسعة أحرف
ساكنة . وبطلق على « السبب » الذي حذف
ساكنه : « السبب المميز » .

وبحذف الساكن الأول من كل تفعيلة يتج لنا :

١ ١ ١
١٢/٥/٥/٥ ١٠/٥/٥/٥ ٨/٥/٥/٥
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

وهذا هو شطر بحر المخرج . ودليله
الرقمي : ١ - ٥ - ٩ . وهذه الطريقة نستخرج لكل
بحر دليلًا رقميًا . يمثل توالي أرقام الأسباب المميزة التي
حذف ساكنها . أي هو متوالية رياضية حدودها
أرقام الأسباب محذوفة الساكن .

وإذا حذف الحرف الساكن الثاني من كل
تفعيلة . نتج :

١ ١ ١
١٢/٥/٥/٥ ١٠/٥/٥/٥ ٨/٥/٥/٥
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وهو شطر بحر الرمل . ودليله : ٢ - ٦ - ١٠ .
وكذلك نحصل على شطر بحر الرجز . إذا حذف
الحرف الثالث . ودليل الرجز الرقمي : ٣ - ٧ - ١١

١ ١ ١
١٢/٥/٥/٥ ١٠/٥/٥/٥ ٨/٥/٥/٥
مستفعلن مستفعلن مستفعلن

وهذه البحور الثلاثة السابقة : المخرج والرمل
والرجز . هي بحور دائرة « المختلَب » عند الخليل بن
أحمد .

ومن الطريف أنه يصبح بإمكاننا إضافة بحر رابع
جديد إلى هذه الدائرة . إذا حذفنا الحرف الساكن
الرابع من كل تفعيلة :

١ ١ ١
١٢/٥/٥/٥ ١٠/٥/٥/٥ ٨/٥/٥/٥
مفعولات مفعولات مفعولات

والدليل الرقمي هنا : « ٤ - ٨ - ١٢ » . يقول
المؤلف : « ومن الممكن في واقع الأمر أن نعتبر أن
هذا البحر هو بحر الدوبيت » .

والتقطيع المشهور للدوبيت :

فعلن متفاعِلن فعولن فعلن

ويمكن أن يعد البحر الوافر صورة من صور بحر
المخرج . استبدلنا فيه بساكن السبب الثالث
متحركا . وبالمثل يمكن أن يعد البحر الكامل هو
نفسه بحر الرجز . استبدلنا بساكن السبب الأول فيه
متحركا . وهذا الاستبدال في الحالين جائز حسب
قواعد التحويرات التي حددها المؤلف . وبحر « الوافر
والكامل » يؤلفان دائرة « المؤلف » في العروض
الخليل .

وكل بحر من البحور الأربعة السابقة : « المخرج
والرمل والرجز والدوبيت » مؤلف من تكرار تفعيلة
واحدة . فهي إذن بحور صافية . نستطيع عن طريق
المزج بين تفعيلاتها أن نستخرج كثيرا من البحور . غير
الصافية « أو المختلطة » . والقاعدة في ذلك أنه :
« لا يجوز عند استخلاص البحور المختلطة أن يتلو
التفعيلة في أي بحر (مولد) إلا التفعيلة السابقة أو
اللاحقة لها في الترتيب . وترتيب التفاعيل الرباعية -
كما رأينا - هو :

مفاعيلن (المخرج) - فاعلاتن (الرمل) -
مستفعلن (الرجز) - مفعولات (الدوبيت) » .

أ - فإذا أحللنا كل رقم من دليل محل الرقم المناظر
له في الدليل السابق . نتجت البحور التسعة
التالية :

١ - (فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن)

المعروف :

فعلون مفاعيلن فعولن مفاعيلن
وهناك بحران مهملان يمكن استخراجهما من هذه
الدائرة ، يحتاج كل منهما - مثل بحر الطويل - إلى
إضافة سيبين خفيفين في ذيل كل شطر منها :

أولها : الممتعة ، ودليله الرقي : ٢ - ٥ - ٩ - ١٢

فاعِلن فاعِلن مفعول مفعول مفعو
وأصل تقطيعه :

فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن

وثانيهما : المستطيل ودليله الرقي : ١ - ٥ - ٨ - ١٢

فعولن فاعِلن فاعِلن مفعول
مفعو

وأصل تقطيعه :

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن
ويذكر الدكتور مستجير أن هناك ثلاث قواعد
للتحويلات تحكم البحور جميعها . وهي قواعد
تقابل - إلى حد كبير - الزخافات والعلل في النظام
الخليلي ، التي تبرر كل خروج عن المعايير الأصلية .

القاعدة الأولى : « إن الحرف الساكن في السبب
التالي للسبب محذوف الساكن المميز للتعيلة . لا
يصح أن يحذف في حشو أي بحر ، ويمكن أن يحذف
واحد أو أكثر مما عداه من الحروف الساكنة
بالتعيلة » . ويقتضي ذلك أنه : « إذا تالي في مجموعة
أكثر من متحركين في حشو البيت كان الحرف الساكن
المحذوف ، المميز للبحر ، هو ذلك الذي كان
موجودا قبل المتحرك الأخير في المجموعة ، أي الذي
كان موجودا قبل السبب الذي لم يحذف ساكنه » .

وهكذا - بضربة واحدة - تتخلص هذه القاعدة
من كثير جدا من المصطلحات العروضية الجافية التي
أنغم بها علم العروض .

وفهم مما سبق أن التعيلة الرابعة يمكن أن
يستخدمها الشاعر بصور أربع مختلفة (صورة أصلية
وثلاث تحويرات) « فإذا كان بالشطر ثلاث تعيلات
نتج لدينا ٦٤ شكلا للشطر ، أي ٤٠٩٦ شكلا ممكنا
لبيت التام . يفرض أن كلا من تعيلة العروض
وتعيلة الضرب ستتحذف فقط أربعة أشكال » .

أما التعيلة الثلاثية فلا يمكن أن تتخذ أكثر من
صورتين (صورة أصلية وأخرى محورة) « لتعطى
الأربع منها ستة عشر شكلا ممكنا للشطر ، أي ٢٥٦
شكلا محتملا للبيت التام » .

والقاعدة الثانية التي تحكم التحويلات أنه « إذا
توالى في بحر صاف سيبان خفيفان . وجاز بالقاعدة
الأولى حذف ساكنيهما ، فيجوز أن نستبدل بساكن
أحدهما متحركا ، بشرط ألا يكون هذا السبب سابقا
مباشرة لسبب مميز للبحر ، ليمتنع بعد ذلك حذف
ساكن السبب الآخر » .

ويمكن أن يحدث هذا في :

١ - مفاعيلن ، وتتحول إلى مفاعِلن (بحر الوافر)

٢ - مستفعِلن ، وتتحول إلى متفاعِلن (بحر
الكامل)

٣ - مفعولات ، وتتحول إلى مفعِلتان (بحر
الدوبيت)

وبهذه القاعدة يجد المؤلف مخرجا - معقولا -
لبحري الوافر « وتفعيلته الأساسية عند الخليل :
« مفاعِلن » ، « والكامل » وتفعيلته الخليلية :
متفاعِلن » : أما الدوبيت ، وهو وزن فارسي نسج
على منواله العرب ، فإنه يبدو - ربما ظاهريا - أكثر
خضوعا وطواعية للتعيلة « مفعولات » إذا ما لحقنا
التحويلات .

وتختص القاعدة الثالثة بالتعيلة الأخيرة في الشطر
(العروض والضرب) : « فتل هذه التعيلات يمكن
أن يجري عليها كل ما يصح من تغييرات تعيلات
حشو البيت (عدا التحويلات التي تنهى التعيلة
بمتحرك) التي سبق ذكرها في القاعدتين السابقتين ،
بالإضافة إلى واحد أو أكثر مما يلي من تعديلات :

ب - إضافة سبب أو سيبين في آخر التعيلة .

ج - إضافة ساكن في آخر التعيلة الخ .

ويستطرد المؤلف في آخر كتابه ليدكر أن الاثنى عشر
سببا « المفترضة قد قسمت مرة إلى ثلاث تعيلات
رابعة ، ومرة إلى أربع تعيلات ثلاثية ، ولكن
يمكن أيضا أن تقسم إلى ست تعيلات ثنائية (فعلن
/ هـ / ست مرات في الشطر)

وتتحول كل تعيلة إلى فعو / / هـ إذا حذف
الحرف الساكن الأول :

١ / هـ / ٣ / هـ / ٥ / هـ / ٧ / هـ / ٩ / هـ / ١١ / هـ
فعو فعو فعو فعو فعو

وهذا البحر يشبه بحري المخرج أو الرجز المحورين .
ويجوز في هذا البحر أيضا حذف الساكن الثاني من
فعلن لتصبح فاع :

٢ / هـ / ٤ / هـ / ٦ / هـ / ٨ / هـ / ١٠ / هـ / ١٢ / هـ

فاع فاع فاع فاع فاع فاع

ويشبه البحر الناتج عن تعديل كل تعيلات بحر الرمل
إلى « فاعلات » أو بحر الدوبيت إلى « مفعلات » .

ويختم الدكتور مستجير كتابه بفصل عن بحر
الحبيب . يرى فيه أنه لا مبرر لأن نعه تحويرا لتعيلة
بحر المتدارك (فاعِلن) : « فتعيلة الحبيب « فعلن / هـ /
تعيلة أساسية . هي تعيلة الصفر . فليس بها
ساكن يحذف . ويمكن تحويرها إلى :

فعل / / هـ أو إلى فعل / هـ / أو إلى فعلن / / / هـ

يقول المؤلف : « بل وقد رأيت نازك الملائكة في كتابها
« قضايا الشعر المعاصر » . أن تضيف إلى التحويلات
في حشو هذا البحر : فاعِل / هـ / ... بحيث يصبح
من الجائز أن يتوالى في هذا البحر خمسة حروف
متحركة إذا تابعت فاعِل وفعلن كما صنع صلاح عبد
الصبور :

لا تبحر في ذاكرتك قط .

وكما وجدت أني شخصا قد كتبت في ديواني
(عرف ناي قديم) :

واحتمس يعذبني ويفتنني

وكما كتبت جليلة رضا :

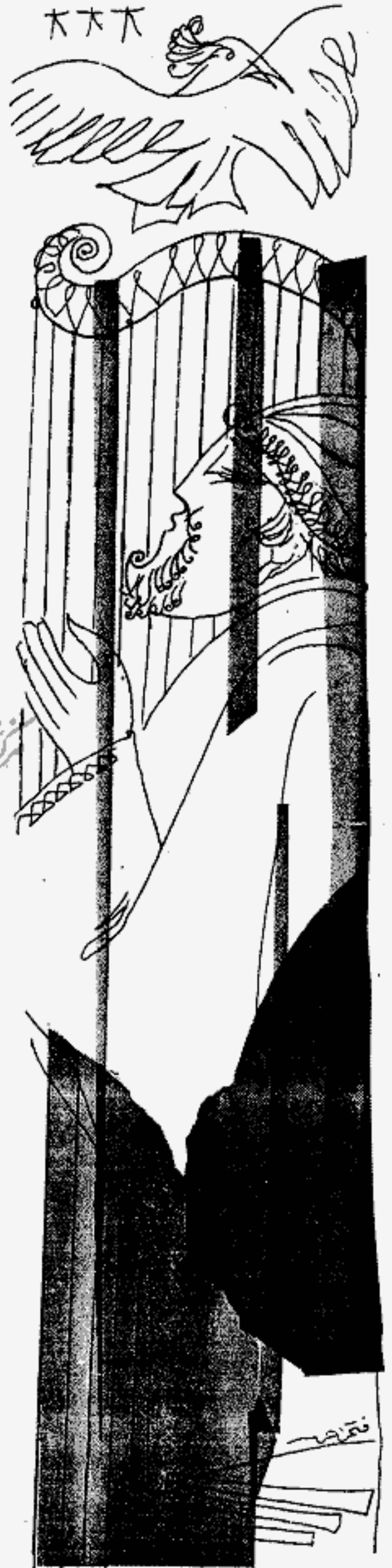
وانقضى في ثورة ألي

.....

وليس لهذا البحر « الحبيب » دليل رقي يستدل به
عليه . ويبدو أننا في طريقتنا الجديدة لكتابة الشعر
الحديث قد ابتدأنا بشعر التعيلة لننظم في البحور
الصفافية . ثم ازداد اهتمامنا ببحر الحبيب هذا لكي
نصل إلى شعر التعيلة : فعلن أساس بحر الصفر الذي
نستطيع من التعديلات الممكنة لتعيلته أن نبني كل
بحور الشعر بلا استثناء . وبعد

فالمؤلف شاعر مبدع ودارس واع ، يعرف قدرا
كبيرا من ديوان الشعر العربي قديمه وحديثه . ويدرك
القواعد التي تحكم موسيقاه وأوزانه . والمؤلف أيضا
على قدر كبير من التواضع وهذوه النفس . فلم يدع
أنه اكتشف مذهلا أو اخترع مدهشا . فقد وصف
فكرته بأنها « الفكرة البسيطة البالغة البساطة » .

ومما لاشك فيه أن الحديث عن موسيقى الشعر
العربي يستهوي كثيرا من النقاد والدارسين . فلذلك
الشعر أسرار تحتاج إلى جهود لكشفها ، وتجلية ما فيها
من ظواهر ربما خفيت أساليبها واستعصى فهمها .



والمعروف أن الخليل بن أحمد (المتوفى في سنة ١٧٠ هـ) قد سبق إلى ابتكار أصول ومعايير لموسيقى الشعر العربي ظلت - إلى يومنا هذا - أساسا لكل دراسة تطمح إلى إيجاد نظرية أخرى وقوانين مغايرة ، ولكن أحدا لم يستطع أن يفلت من أسر نظرية الخليل التي اقتدر بها على حصر جل ما عرف من أوزان الشعر حتى عصره في خمس دوائر ، والتي جعلت لكل بيت من الشعر تفاعيل معدودة تقاس بها المدد الزمنية ، ووضعت أوزانا وبجورا سميت بأسماء معلومة ، وحددت ما يعرض لكل منها من تغييرات (أو زحافات وغلل) .

وبلغت نظرية الخليل من الدقة حدا مذهلا ، مازال منار تأمل : فقد كان للخليل عقلية فذة مكنته من إتقان العلوم الرياضية وعلوم الإيقاع والنظم ، واستقراء الشعر العربي الذي سبقه كله ، وتصنيفه تصنيفا دقيقا يحدد موسيقاه ويستخلص وحداته الإيقاعية ، وينظم أوزانه التي أحاطت بالشعر القديم ، فلم يشذ منها إلا القصائد المعدودة ، والأبيات المفردة ، التي اضطربت أوزانها .

وقد دارت فكرة الدكتور مستجير في نطاق نظرية الخليل ، ولعل أهم ما في هذه النظرية اعتمادها الأساسي في نظريتها وتقسيمها لموسيقى الشعر على الخائل والتكرار والتتابع الناتج عن انتظام الحروف المتحركة والحروف الساكنة في البيت الشعري ، وعلى أساس أن في كل تفعيلية وتدا مجموعا (/ /) أو مفروقا (/) لا يجوز الحذف منه أو التعديل فيه ، فالوتر تعتمد عليه التفعيلة وتدور حوله الأسباب التي يمكن أن يلحقها التغيير .

وهناك بطبيعة الحال اختلافات يسيرة بين نظرية الخليل وفكرة الدكتور مستجير ، ذلك أن الغرض الأساسي بأن البحور مكونة من عدد معين من الأسباب الخفيفة اقتضى إيجاد مخرج للبحور ذات التفعيلات المترتبة ، كالطويل والبيسط ، أو البحور التي تشمل تفعيلاتها على فواصل صغرى ، كما اقتضت تلك الفكرة المستحدثة أيضا إيجاد القواعد التي تنظم التغييرات أو التحويرات الممكنة فيها يعرف بالزحافات والغلل .

ومما لاشك فيه أن في فكرة الكتاب شمولا وإحاطة ومهارة رياضية تحاول أن تلتف بأذرع قوية حول الشعر العربي قديمه وحديثه لتشمله من جميع أطرافه .

ويرى المؤلف نفسه أن تطبيق طريقته الحسابية يضع بحور الشعر في مجموعات تنسقها ، وتسهل فحصها منهجيا ، وتمكن من تمييز كل بحر ، وتحديد العلاقة بينه وبين غيره من البحور ، عن طريق الأرقام الحسابية ، كما أنها تفسح المجال أمام

الدراسات الجديدة ، فهي - وهذا أيضا رأى الأستاذ على النجدي ناصف في «مدخل» الكتاب - تمهد الطريق وتطوع الشعر للحاسب الآلي «الكمبيوتر» .

وقد أحس المؤلف بما يمكن أن تثيره فكرته من مخاوف وتساؤلات عن الشعر وحقيقته وموسيقاه فقال : «أعرف يا صديقي أن الشعر ليس أرقاما وليس معادلة رياضية» .

وليس يخاف عنا ذلك الخلاف المحتدم حول العروض الخليلي وتفاعيله وأوزانه . ولعل عصرا لم يشهد تباين الآراء فيه ، بين مدافع عنه أو منكر له ساخر به ، مثلما شهد عصرنا .

وقد كثرت محاولات التجديد في موسيقى الشعر العربي وتنوعت عبر مئات السنين ، ونجح كثير من هذه المحاولات ، ولكنها كلها انطلقت في أوزانها من صميم العروض الخليلي . وآخر هذه المحاولات - أو التجارب - ما قام به أصحاب الشعر الجديد من جعل التفعيلة - وهي الوحدة الموسيقية التي قررها الخليل - الوحدة الموسيقية لقصيدتهم الجديدة ، وليس البيت ، فلا تتألف القصيدة الجديدة عندهم من أبيات ذات شطور متقابلة ، وتفاعيل متساوية في الزمن ، وقواف موحدة تختم بها الأبيات ، وإنما تتألف من وقفات تتخذ وحدة أصغر من وحدة البيت قالبها ، فتريد فيها ، وتنقص ، حتى ليصبح السطر تفعيلة واحدة فحسب ، طبقا لحاجة الشاعر من أدائه للمعنى وصياغته ، فهذا النظام الشعري ليس دخيلا على نظام العروض العربي ولا على موسيقاه ، فهي نفس الوحدة التي اعتمدها الخليل .

ولا يراد بهذه الإشارة إلى شعر التفعيلة ، الدفاع عنه وعن قوالبه النغمية ، وإنما هي دلالة على سيطرة النظام التقليدي وغلبنه ، واقتدار الشاعر إلى البديل إذا ما أراد الخروج عليه حقا .

ولقد كانت فكرة الدوائر العروضية التي توصل لها الخليل بن أحمد سببا في الكشف عن كثير من القوالب النغمية التي كان بإمكان الشاعر العربي أن يستخدمها - لو أراد - بتوسع ، طبقا للمعايير التي وضعت للدوائر ، والتي استلزمت وجود سبعة بحور مهمة لم يستعملها العرب ، منها للتدارك - إلى جانب الأوزان الخمسة عشر المستعملة .

وبذلك فتح الخليل بن أحمد - مجددا - الأبواب واسعة أمام العباسيين ومن تلاهم كي يستخدموا في أشعارهم أوزانا جديدة ، مهدت لإضافات متنوعة يعرفها دارس التراث الشعري العربي .

ومن المؤكد أن فكرة الدكتور مستجير التي طرحها في كتابه تستوعب أوزانا أخرى مستحدثة ، وإمكانات واسعة أمام الشعراء يكتفون بها قوالبهم النغمية التي ينظمون وفقها شعرهم العمودي أو شعرهم التفعيلي الجديد .

عرض الدوريات الأجنبية

الدوريات الإنجليزية

هدى الصدة

بهاء جاهين



- ١ -

هناك عدة دوريات أدبية إنجليزية متخصصة في الأدب العربي وأحياناً في أدب الشرق الأوسط عامة. وبين تلك الدوريات مجلة الأدب العربي Journal of A. Literature وأدبيات Edebiyyat و «الزورد» Azure وهناك دوريات أخرى سياسية واقتصادية في الأساس. ولكنها - أحياناً - تفرد بعض صفحاتها لمقالات. تتناول ناحية أو أخرى من أدبنا العربي. وبين تلك الدوريات «المجلة الدولية لدراسات الشرق الأوسط» (International Journal of Middle East) وهناك دوريات أخرى متخصصة في الإسلام مثل «دراسات إسلامية» studia Islamica وهي - أيضاً - تفرد - أحياناً - بعض صفحاتها للأدب العربي، ولقد اخترنا ثلاث مقالات من ثلاث دوريات مختلفة، وجميع تلك المقالات تتناول الشعر العربي من وجهة نظر غير تقليدية. وفي مقالاتنا منها يستخدم الدارس المنهج البنيوي في التحليل.

- ٢ -

الجهورية في دراسة ستيفن كينش هي قياس مدى خضوع الشعر العربي للتقاليد الموروثة، خصوصاً عندما نضع في الاعتبار أن التيار السائد في الشعر العربي - منذ مولده - هو ما يسمى بالشعر الغنائي. وهو شعر وجداني شخصي - في جوهره - على نحو ما استقر عليه التعريف الأوربي. ويتوقف المقال ليناكش طبيعة الشعر الوجداني بشكل عام. مثلاً يكشف عن طابع هذا الشعر في التراث العربي، من حيث خضوع هذا الشعر خضوعاً كاملاً لعوامل غير شخصية أو وجدانية. أي من حيث خضوعه للتقاليد الأدبية المتوارثة التي لا تتعلق بالغالب فحسب، بل تمتد إلى المضمون والمزاج النفسي.

ويبدأ الكاتب مقاله بتعريف للنوع الأدبي (genre) يؤكد فيه أن النوع الأدبي ليس مجرد قالب فحسب، إذ تمتد التقاليد التي تحكمه إلى المضمون

ويتعامل المقال الأول مع ظاهرة الشعر الغنائي العربي. من حيث خصوصيته. على المستوى التاريخي والمقارن. أما المقال الثاني فيتوقف إزاء الشعر الجاهلي. محلاً معلقة شهيرة تحللاً بنيوياً. كاشفاً عن مرونة الأعراف الأدبية وتمايزها ووظيفتها. أما المقال الثالث فيتعامل مع نماذج مختارة من الشعر العباسي. مصنفها الأعراف الأدبية ووظيفتها في النص الشعري.

الشعر الغنائي في الأدب العربي

والفقال الذي اخترناه من مجلة «الأدب العربي» عدد ٦ (١٩٧٥) عنوانه «ظاهرة الشعر الغنائي في الأدب العربي». ويقول كاتب المقال ستيفن كينش «إن هناك لغزاً بل سراً يحيط بأي تراث يبالغ في الخضوع للأعراف التي تحكمه». والنقطة

وتشترك هذه المقالات في أنها تعالج - من منطلقات متباينة ونصوص مختلفة - خصوصية الشعر العربي القديم. وبصورة خاصة الدور الطاغى الذي تلعبه الأعراف الأدبية في الصياغة الشعرية. ويحذر بنا - هنا - أن نعرف مفهوم الأعراف الأدبية literary conventions فهي قواعد متواضع عليها في تراث أدبي معين. ويعرفها د. مجدى وهبة في معجم مصطلحات الأدب على أنها «ما تواضع عليه الأدباء وجمهورهم من أساليب وصيغ أدبية». ويرتجمها بمصطلحات ثلاثة: الاصطلاح. والعرف. والمواضعة. ويعطى مثالا على ذلك. بكاء الأطلال أو للغزل في مستهل القصيدة العربية. ورغم أن الأعراف الأدبية تقتصر إلى تعريف مائع لكنها تبدو أكثر مثولاً وسطوة في الشعر العربي منها في الشعر الأوربي، بل تكاد تشكل خصوصية الشعر العربي القديم عند المستشرقين.

(subject matter) . وذلك تعريف يجعل النوع الأدبي محدداً رؤية الفنان للعالم .

ويرى الكاتب الشعر الغنائي باعتباره تجسيدا لروح الطفولة ، بينما ينظر إلى الشعر الملحمي باعتباره تعبيراً عن الشباب . أما الشعر الدرامي فهو تعبير عن النضج العقلي .

ويبدأ الكاتب - بعد ذلك - في عرض عام لظاهرة الشعر الغنائي lyrical poetry في التراث الأدبي الأوربي أولاً ، ليرى بعد ذلك كيف انعكس النوع الأدبي على النقد الأوربي ، بدءاً من أرسطو الذي ارتكزت نظريته في المحاكاة على الشعر الدرامي والملحمي . فأعطت دوراً ثانوياً للشعر الغنائي ، وجعلت منه أقل الأنواع الشعرية قيمة ، ولقد تأثر النقد الأدبي الأوربي بهذا الموقف الأرسطي من الشعر الغنائي دهرًا طويلاً . ولم تتأكد للشعر الغنائي مكانته الحالية إلا في أواخر القرن الثامن عشر مع الحركة الرومانتيكية . وقد كان لظهور كتاب المستشرق الإنجليزي ويليام جونز (وهو قصائد مترجمة عن اللغات الآسيوية) - عام ١٧٧٢ - دور مهم في إعادة النظر إلى الشعر الغنائي وإعطائه المكانة الأولى بين الأنواع الشعرية . لقد وجد جونز المثل الأعلى للمفهوم الرومانتيكي للشعر في تلك القصائد ، وذلك لأنها تنصف بروح بدائية تلقائية . هي جوهر الشعر وأصله ، فيما يرى جونز . وهكذا كان للشعر العربي - باعتباره جانباً من التراث الشرق - دور مهم في تغيير وجهة النظر النقدية الأوربية للشعر الغنائي ، وفي دفع عجلة التيار الرومانتيكي في الشعر .

ولقد كان للقصيدة البندارية Pindaric Ode من ناحية أخرى - فضل في رفع شأن الشعر الغنائي . وذلك لما اتسمت به هذه القصيدة من سمو في الموضوع، ووجدة في العاطفة ، ويقارن الكاتب - بعد ذلك - بين هذه القصيدة وبين القصيدة العربية في شكلها الأول ، فيلاحظ أن كليهما تتسم بالطول والقالب المركب .

وبنتقل كاتب المقال - بعد ذلك - إلى ظاهرة اكتشافها إريك أويرباخ في كتابه : المحاكاة Mimesis . وتتصل بأسلوب هوميروس في الأوديسا . إن قارئ القصيدة الهوميرية يكتشف أن « مجرى الحياة في القصيدة يتركز حول الطبقة الحاكمة ، بحيث يبدو من عداهم كما لو كانوا خدما هذه الطبقة » . ويلاحظ ستيفن كينش أن هذه الظاهرة التي لاحظها أويرباخ تسود الشعر العربي منذ نشأته . مثلاً تسود الشعر الغنائي المعاصر هوميروس .

ولا تقتصر هذه الظاهرة - فيما يلاحظ كاتب المقال - على الشعراء العرب الذين ينتمون إلى الأرستقراطية ، من أمثال امرئ القيس وعمر بن كلثوم . بل تمتد لتشمل الصعاليك من شذاذ العرب

وفقرائها ، ذلك لأن الجميع يعبرون عن قيم أرستقراطية ، تدور - أساساً - حول الفروسية والشهامة والشرف . ويقارن كاتب المقال بين قيم الفروسية - على هذا النحو - وقيم شعر الفرسان الأوربي . في العصور الوسطى . ذلك لأنها قيم تتجاذب حول ظاهرة الشاعر الفارس في ثقافتين مختلفتين . إن هذه الظاهرة تنتج - في نظر كاتب المقال - تركيز الشعر والشعراء في بلاط الملوك والأمراء ، تستوي في ذلك الأمة الإسلامية وأوروبا في العصور الوسطى . ولقد بلغت هذه الظاهرة أوجها في الأندلس الإسلامية ، وفي البروفانس Provence من جنوب فرنسا في أوروبا . ولكن كاتب المقال يرى أن الشعر العربي كان يتباعد - شيئاً فشيئاً - عن التعبير الحر ، وهو جوهر الشعر الغنائي ، ويتحول - بدلاً من ذلك - في أشكال ثابتة متغلقة على نفسها ، وذلك على عكس الشعر الغنائي الأوربي الذي بدأ من جنوب فرنسا وانتشر - بعدها - في كل أنحاء أوروبا . دون أن ينحصر في قالب يحد من حريته .

ثم ينتقل ستيفن كينش إلى دراسة ما أسماه دعاة الرومانتيكية العرب بالتعبير الذاتي في الشعر العربي ، ويلاحظون من غلبة ضمير «أنا» على هذا الشعر . ويرى أن هذه الظاهرة ليست سوى ظاهرة تقليدية ، نتجت عن خضوع الشعر العربي لأسر التقاليد . وتقوليه في أشكال ثابتة . لقد أدى هذا الخضوع إلى جعل الضمير «أنا» واحداً من هذه التقاليد . بل إن هذه التقاليد هي السبب فيما يشعر به الأوربيون من رتابة الشعر العربي . إن هذه الرتابة لا تتبع - في نظر كاتب المقال - من القافية الواحدة فيما يعتقد الكثيرون ، بل ترجع إلى سطوة التقاليد على الشعر العربي . ولذلك لم تكن الـ «أنا» في الشعر العربي تعبيراً عن تجربة ذاتية ، أو صادرة عن تأمل للذات . بل هي - على العكس من ذلك - فارغة من حيث المحتوى النفسي .

ولا يستثنى كاتب المقال من أسر التقاليد سوى المرحلة المبكرة من الشعر الجاهلي ، مثل شعر امرئ القيس . ويرى أن الشعر العربي - في هذه المرحلة - كان جزءاً لا يتجزأ من التراث الكلاسيكي العام . ويرجع ذلك إلى ما يسميه - كاتب المقال - بسداجة الشاعر وصلته المباشرة بعناصر الطبيعة . وهاتان صفتان عامتان في الشعر الكلاسيكي - فيما يرى كاتب المقال - ذلك لأن الـ «أنا» في تلك المرحلة لم تكن ذاتية فحسب . بل كانت جماعية ، وموضوعية بالمثل . ولقد كان الشاعر يعبر عن مشاعر الجماعة ورؤيتها للعالم . في نفس الوقت الذي يعبر فيه عن مشاعره ورؤيته الشخصية . ويحفظ ستيفن كينش بعض الشيء فيما يدع به الشعر العربي - ككل - بانعدام الصدق ، فيؤكد وجود نوع من الذاتية المتقوية . في هذا الشعر . ويعني بذلك أن الشاعر العربي القديم يعبر عن عواطفه الشخصية . ولكن من خلال ما يستعيره من صور السابقين ومعانيهم .

ويمكننا - في النهاية - أن نلخص الهدف من مقال ستيفن كينش في أنه يحاول أن يدرس ظاهرة أدبية عربية ، وذلك لينير القارئ الأوربي ، ويكشف له عن خصوصية الثقافة العربية من خلال مقارنتها بالغنائية الأوربية ورصد تاريخها . ويفسر الكاتب انغلاق الشعر العربي على نفسه وعدم قدرته على تجاوز مرحلة الغنائية إلى الملحمية أو الدرامية ، على أساس من تقيد الشاعر بالأعراف الأدبية ، تلك الأعراف التي قعت إمكانية هذا النوع الأدبي - الشعر الغنائي - فيما يتصل بالتعبير الصادق والحر . والإشكال الذي يلفتنا إليه الكاتب ومقاله هو إشكال يتمثل في اتخاذ التاريخ الأدبي الأوربي ، وبالتالي قواعد نقده ، أساساً لتحليل تاريخ الشعر العربي ، ونموذجاً يحاكم الشعر العربي بالقياس إليه . وفي ذلك نصف واضح . لأنه يقضي على خصوصية الظاهرة الأدبية .

الشعر الجاهلي : تحليل بنيوي

والمقال الثاني الذي اخترناه من « المجلد الدولي لدراسة الشرق الأوسط » ، عدد ٦ (١٩٧٥) عنوانه « تحليل بنيوي للشعر الجاهلي » يقول كاتب المقال كمال أبو ديب إن التحليل التقليدي للقصيدة العربية تحليل غير واف . لأنه يركز على العلاقات السطحية في القصيدة . مثل الاستعارات والطباق اللفظي وهو ما أدى إلى الرأي النقدي الشائع أن القصيدة العربية تتحكم فيها تقاليد أدبية ثابتة ، تتمثل في قوالب لغوية وصورية متكررة . ولعل أشهر تلك التقاليد الأدبية ما تبدأ به القصيدة العربية الكلاسيكية من بكاء الأطلال . ويعارض كمال أبو ديب هذا الرأي الشائع ويصل إلى نتيجة مغايرة تلخص في أن تلك التقاليد . وخاصة بكاء الأطلال . لا يمكن فهم وظيفتها إلا بنوع من التحليل لا يركز على السطح بل ينفذ إلى طبقات المعنى Layers of meaning وهو يستشهد على ذلك بعالم الأنثروبولوجيا الفرنسي المعاصر كلود ليفي ستراوس الذي قام بتحليل بنيوي لعدد من الأساطير . اتبع فيها أسلوب اختراق السطح نحو الطبقات المتتالية للمعنى يقول ليفي ستراوس :

« إن البناء المتعدد الطبقات للأسطورة الذي ذكرته آنفاً يتيح لنا أن نعد الأسطورة بوتقة للمعاني التي تنظم في شكل خط ، أو عمود . ولكن كل مستوى يشير إلى مستوى سواه . تبعاً للطريقة التي تقرأ بها الأسطورة . وكل بوتقة يدورها تشير إلى بوتقة ثانية . وكل أسطورة إلى أسطورة أخرى . وإذا تساءلنا عن المعنى النهائي الذي تشير إليه كل تلك المعاني التي تعتمد إحداها على الأخرى نجد أن الجواب الوحيد الذي يجز لنا من هذه الدراسة هو أن الأساطير تدل على العقل الذي كونها » .

ويتخلل كمال أبو ديب معلقه لبيد ومطلعها ..

عفت الديار محلها فقامها

بمخى تأيد عوفا فرجامها

(انظر شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري تحتين إحصان عباس ص ٢٩٧ - ٣٢١ لمراجعة النص الكامل وشرحه) بادئا بلفت انتباهنا بأن التعبير اللغوي في القصيدة - على عكس الأسطورة حيث السطح اللغوي ليس له أهمية على الإطلاق يلعب دورا هاما ، يتمثل في تجسيد العلاقات الباطنية للقصيدة . ويعطينا كمال أبو ديب فكرة واضحة عن الأسلوب الذي سوف يستخدمه ، فيعلن أولا أنه يركز في تحليله لمعلقة لبيد على المقدمة التقليدية (بكاء الأطلال) وأنه يستخدم في تحليله منهج لبني - ستراوس في تحليل الأسطورة . ذلك المنهج الذي يعتمد على فكرتين أساسيتين الأولى هي مايسميه لبني ستراوس بالوحدة القالبية formative unit . ويعتقد أبو ديب أن قالب القصيدة ينقسم إلى عدة وحدات مثل بكاء الأطلال أو وصف الجمل ، فكل ما يقال عن بكاء الأطلال مثلا ، يندرج تحت هذه الوحدة . والمفهوم الثاني هو ما يسميه بحزم العلاقات (Bundles of relations) وهي مجموعات متداخلة من العلاقات .

التغير	التغير
يحذف الماء	تهجر القبيلة المحيم (للبحث عن المرعى والماء)
يفادر الفيضان التربة	تبقى القبيلة
التربة قاحلة	تنعم التربة بالمطر
لا نبات	ينمو النبات
لا حيوان	تأق الحيوانات
لا إنسان	تتوالد الحيوانات
تموت الطيعة إلى الأبد ولا	تعيش الحيوانات في أمان وهدوء
تجيب الإنسان	مع صغارها
تهجر نوار الشاعر	يتحول الزمن العادي إلى زمن مقدس
تعاسة . لا أطفال . لا يوجد ما يمنع الحياة	
يتحول الزمن المقدس إلى زمن عادي	
الموت	الحياة

وهذا التناقض يتمثل في الصراع بين الموت والحياة الذي يتجسد في عنصر التغير . ويعكس هذا الجدول التناقض في الوحدة القالبية الأولى للقصيدة وهي بكاء الأطلال . ويرمي صاحب المقال من وراء هذا الجدول إلى توضيح تواجد نوعين متلازمين من التغير يشير إليهما بباي الحياة والموت :

كما أنها ما يقال حول كل وحدة قالبية عندما ينظم ما يقال في جداول ، تبرز العلاقات المتداخلة التي تتسم بصفتين رئيسيتين ، الأولى هي علاقة التوازن أو التشابه والثانية علاقة التناقض أو التضاد . ويعطينا كمال أبو ديب جدولا بالتناقض الأساسي في القصيدة ككل عبر وحداتها القالبية المتعددة .

وبلاحظ كمال أبو ديب أن تلك التناقضات الثنائية تتركز في الأجزاء التي تمثل الصراع بين الحياة والموت (بكاء الأطلال) حيث يجاهد الحياة في إثبات وجودها وسط الموت ، حيث التناقض السمة الجوهرية للموقف نفسه ككل ، بينما يقل في الأجزاء التي تسودها روح التناغم والانسجام ، كما هو الحال عندما يتحدث الشاعر عن حياته وسط القبيلة .

وسنعرض هنا على سبيل المثال إحدى الدوائر التي تمثل الوحدات القالبية المختلفة وما يندرج تحتها من علاقات متداخلة .

ويرمي صاحب المقال من وراءها رصد وتصنيف العلاقات التي تحكم عالم القصيدة وتدفع الشاعر إلى التذبذب بين الإيجابية والسلبية . فيقسم الدائرة إلى قسمين ، أحدهما يمثل الاستمرارية ، ويمثل الآخر الانقطاعية ، والشاعر يبقى بينهما معلقا .

وكما نلاحظ انقسام الدائرة إلى ثلاث طبقات . الأولى إيجابية ونحوى كل ما يمثل القوى التي تعمل من أجل انتصار الحياة على الموت . والأخيرة سلبية ونحوى كل ما يمثل القوى التي تعمل على انتصار الموت . أما الوسطى فهي محايدة . تعتبر حلقة وصل تتعادل فيها القوتان .

وبلاحظ الكاتب ندرة تواجد العناصر المختلفة في المنطقة المحايدة وبلاحظ أيضا ندرة العناصر التي تتسم

القصيدة تتطور من خلال علاقات التضاد الثنائية Binary opposition وتشابه القصيدة في هذا مع الأسطورة إلا أنها تحتوي تلك التناقضات لغويا أيضا :

- | | |
|--------------------|-------------------|
| ١ - محلها ومقامها | ٤ - خلفها وأمامها |
| ٢ - حلالها وحرامها | ٥ - كهلها وغلماها |
| ٣ - جودها وفرهامها | ٦ - هبها وندامها |

ويصل الكاتب إلى نتيجة مؤداها أن مفهوم التغير مفهوم تحكمه المفارقة paradox فهو متناقض ذاتيا ، حيث يمكن التغير كإحدى قوى الحياة . وهناك التغير - أيضا - كإحدى قوى الموت .

وبعد تحليله المفصل للمقدمة (بكاء الأطلال) يستخدم الكاتب نفس المنهج في تحليل باقي أجزاء القصيدة ، أو ما يسميه بوحداتها القالبية ، فنجد أن

الشاعر

علاقته بالقبيلة : انسجام وتوافق تام ، روح أمرة ، حامية متبادلة في حالة تعرض أحد الطرفين للخطر ، ذات القيم الأخلاقية والعقائد ، يرى الشاعر أن القبيلة هي استمرار أجداده في الحاضر والمستقبل .

علاقته بالآخرين : يتخذ حياة المحتاجين في وقت الشدة : يكون قويا وعزيز النفس مع الرجال الأشداء المعتدين ، يرى الملك كقوة بمعنى منافعها لا يستطيع الشاعر أن يتخذ قرارات حاسمة وبالتالي يهدد بقطع

علاقته مع نوار ولكنه لا يفعل شيئا .

علاقته بنوار : مليئة بالتوتر والتعاسة ، تهجره وترحل مع قبيلتها ، يخفى الحب والعطاء ، يهدد مرارا بقطع علاقته مع نوار .

علاقته بالملك : يتبين الشاعر أنه يجب عليه أن يهاب الملك

بالإيجابية فقط . أو السلبية فقط . وتعتبر القبيلة من الاستثناءات القليلة في هذا المجال وذلك في دائرة الشاعر . حيث تمثل بالنسبة له كل ما هو إيجابي بينما تمثل حبيته كل ما هو سلبي . إلا أن القبيلة نفسها كدائرة تحوى على عنصر سلبي وهو بعض الأدباء من أعضائها الذين يتعاملون مع العدو . وتوحى تلك الدوائر بأن الرحلة والبحث عن تحقيق الهدف لتصاحب دائما المعاناة والخطر والكفاح ضد قوى الدمار الطبيعية والحيوانية والإنسانية . ويبدأ كل عنصر في تلك الرحلات طريقه بنوع من المرض أو النقص : فتلا . ترحل القبيلة عندما يموت الخصب . وتفقد البقرة الوحشية طفلها . وتبدو ناقصة الشاعر هزيلة مستهلكة من شدة التعب . على أن الرحلة تفود دائما إلى الأمان رغم المشاعب والصعاب . وهكذا فإن نهاية الرحلة تقابل بدايتها وبالتالي تؤدي إلى التوازن .

وبعد ذلك ينتقل الكاتب إلى تحليل قصيدة أخرى لأبي ذؤيب الهذلي ويتبع في هذا التحليل نفس الأسلوب الذي اتبعه في تحليل القصيدة الأولى . وتكشف هذه الدراسة اختلافا جوهريا في رؤية الشاعرين للواقع فبينما يرى أبو ذؤيب أن الموت الواقع النهائي والوحيد . وأنه يسحق كل أشكال الحياة . فقوة الإنسان والحيوان وحيوتها لا تمنعها من الموت في النهاية . نجد أن رؤية لبيد للواقع هي رؤية أكثر تعقيدا . فهو يرى أن كل شيء يحوى في داخله بذور الحياة وبذور الموت . وأن التغير ناتج عن الصراع الداخلي بين تلك البذور .

ويعزو الكاتب هذا الاختلاف في الرؤية للواقع بين الشاعرين إلى أن لبيد كتب قصيدته قبل الإسلام . بينما كتب الهذلي قصيدته بعد الإسلام . وأن تلك الرؤية القائمة للواقع في حالة الهذلي هي نتيجة لتحطيم القبيلة كوحدة حقيقية ورمزية . تحوى حياة الشاعر وحاضره وماضيه . فتعطيه الأمان والشعور بالانتماء . كما نجد في حالة لبيد حيث تقوم القبيلة كمثل لقوة الحياة كما ذكرنا سابقا .

والمقارنة بين القصيدتين تؤيد وجهة نظري كمال أبو ذؤيب في أن التحليل السطحي للشعر العربي يؤدي إلى نتيجة خاطئة . فرغم التشابه السطحي الشديد بين عناصر القصيدتين . فإن تداخل تلك العناصر وتفاعلها في كل قصيدة تعطي رؤية مختلفة للواقع من جانب الشاعرين .

ويصل الكاتب في النهاية إلى نتيجة فحواها أن قصيدة لبيد لا تتطور تطورا خطيا ولكنها تتوسع دائريا . تماما مثلما تنبع الدوائر في صفحة الماء . عندما تلقى حجرا في نهر . ولذلك فإن التكرار في القصيدة تكرار غير عشوائي . فهو نتيجة لعلاقات التوازن بين طبقات المعنى المختلفة الموجودة في القصيدة . وتشابه الأسطورة مع القصيدة في ظاهرة

التكرار هذه حيث يلور التكرار البناء الأساسي في كلتا الحالتين . كما يقول ليفي ستراوس . إلا أن التكرار في القصيدة له وظيفة إضافية . لا توجد في حالة الأسطورة . وهو يمثل في تصعيد التجربة وتركيزها وتعميقها وإطلاقها .

وأخيرا يلخص الكاتب البنية الأساسية للقصيدة قائلا : إنها تتكون من قوتين متصارعتين . الأولى هي التغير الذي يحدث في الطبيعة ويقتل الحياة . والثانية هي القبيلة التي تتحدى الطبيعة والتغير . وتبحث عن موارد الحياة والاستمرار . وهو صراع دائم قد يجعل الحياة مستحيلة . ولهذا فلا بد من نوع من الوساطة بين هاتين القوتين . وتتمثل هذه الوساطة في القصيدة نفسها . فيما يرى كاتب المقال .

نماذج من أعراف الشعر العربي

أما المقال الثالث الذي سنعرض له فهو من مجلة دراسات إسلامية عدد ٣٠ (١٩٦٩) عنوانها :

«نماذج من أعراف الشعر العربي في قصائد أبي نواس»

وفي هذا المقال محاولة لتصنيف وتفسير دور الموتيمات التقليدية والتعبير المتواضع عليها في الشعر العباسي . ويمكن تلخيص موقف الكاتب بأن هناك ثلاث وظائف لاستخدام الصيغ الشعرية المتعارف عليها . فهذه الصيغ :

(١) قد تخدم الأعراف الأدبية من صيغ وتشبيهات وموتيمات رؤية القصيدة . فهي أكثر من محسنات كالية .

(٢) قد تساهم هذه الصيغ والموتيمات في متعة الإدراك . فالقارئ يحاول أن يفسر دورها كشواهد أو روابط أو أقفال في سياق القصيدة .

(٣) قد تمهد هذه العبارات التقليدية المكررة لخلق عالم شعري خاص . أي أنها تشير إلى الانتقال إلى ساحة الشعر والخيال .

ويتناول اندرياس حاموري . في هذا المقال . تقاليد التراث الشعري العربي في قصائد أبي نواس . ويعارض الرأي الشائع بأن غلبة الأشكال والأساليب التقليدية على الشعر العربي كان لها أثر مدمر . فهو يرى أن تلك التقاليد يمكن أن تلعب دورا جوهريا بالنسبة لمضمون القصيدة ورؤية الشاعر . وأن اتفاقها مع المضمون والرؤية أو عدمه هو ما يحدد قيمتها . ويتفق حاموري بضعة أبيات من شعر أبي نواس ليدلل على نظريته . فهو يتناول - مثلا - الحسن البديعي التقليدي المعروف بالطباق أو المقابلة . ويتحرى دوره في أبيات لأبي نواس تقول : -

سأعطيك الرضا وأموت غما
وأسكت لا أعملك بالعتاب
عهدتك مرة تنوين وصلى
وأنت اليوم تهوين اجتنائي
وغبرك الزمان وكل شيء
بصير إلى الشخير والذهاب
فإن كان الصواب لديك هجري
فصحاك الإله عن الصواب

ويتلخص تحليله لهذه الأبيات في أن الطباق أو المقابلة ليست مجرد حيلة لفظية في هذه الأبيات . ولكنها تجسيد للتناقض الجوهرى في موقف الشاعر من تغير حبيته . فهو يقول إن الشاعر في البيت الأول يعطينا انطباعا بأنه تقبل تغير حبيته وسلم به . وأنه لن يقدم على عتابها . ولكنه في البيت الثاني يبدأ في عتابها . ويتكرر هذا التناقض في موقف الشاعر في البيتين الثالث والرابع . ففي البيت الثالث يعطينا حكمة فحواها أن كل شيء يصير إلى الزوال . مما يعطينا انطباع التسليم والقبول . وإذا به في البيت الأخير يظهر رفضه لتقبل المجر ورغبته في دوام الوصل . وهكذا فإن الطباق والمقابلة اللذين يستخدمهما الشاعر يؤديان وظيفة جوهريّة في تجسيد موقفه نفسه .

وينتقل حاموري بعد ذلك إلى مناقشة ظاهرة تكرار صور وصفية محددة في الشعر العربي . مثل تشبيه وجه المحبوب بالقمر وخصره بفصن البان وماشابه ذلك . فيقول إن تكرار مثل هذه الأوصاف يشحن الكلمات بالدلالات العاطفية للشئ الموصوف نفسه .

وهنا . قد تختلف مع حاموري . فالكلمة تأخذ الدلالات العاطفية للشئ الموصوف دون داع للتكرار . بل إننا قد نذهب إلى أبعد من هذا . فنقول إن تكرار تشبيه وجه المحبوب بالقمر على سبيل المثال يحدث أثرا عكسيا . فيفرغ الصورة من محتواها العاطفي . ويضيف حاموري أن تلك الصور المكررة تخلق فيها بيننا عالما شعريا منفصلا عن عالم الواقع . وهو عالم فردوسى سكانه تلك الصور . ولعلنا نتساءل - هنا أيضا - عن قيمة وجود هذا العالم الشعري المنفصل عن الكون .

وأخيرا . يبدو لنا من مراجعة هذه المقالات في الدوريات الأجنبية أن ما يميز النقد الأوربي للشعر العربي هو تعامله الجاد مع التفاصيل ودقائق القصيدة وعدم اكتفائه بالانطباع والتصميم . وهو يتجاوز الشرح إلى محاولة تنظير الظواهر الأدبية والفنية وتعليلها .

ب- الدوريات الفرنسية

□ هدى وصفى



نصية « . أو جز من قول ريفاتير إنه « ظاهرة توجه قراءة النص ، وتحكم أحياناً في تفسيره . وهي عكس القراءة الأحادية الاتجاه » . والواقع أننا لسنا بحاجة إلى مصطلح جديد ، إذ أن هذا المفهوم متحقق في مجالات معروفة بأسمائها ومستغلة من قبل . إن معرفة « أصداء النص السابقة » تقع في مجال تاريخ التأثيرات والتواصل الأدبي والبحث التقليدي عن المصادر . وهذا المجال لم يعد يفرى الباحثين اليوم كثيراً . أما معرفة « أصداء النص اللاحقة » فتقع في مجال صيرورة العمل ، وفي مجال ما أسماه فقه اللغة في القرن التاسع عشر ما « بعد حياة النص » . أما معرفة لا زمنية « أصداء النص » فتقع في مجال علم « الثبات » أو علم « المواضيع » .

إن ما نرمى إليه هنا هو توضيح المعنى باستخدام لغة شارحة للغة . أو مفاهيم شارحة لمفاهيم . فإذا كانت دراسة « أصداء النص » تقتصر على معرفة تشابكات النص . فإن القارئ المعاصر للنص لن يجد صعوبة في استيعابه كاملاً . ولكن وظيفة دراسة « أصداء النص » تتوقف أمام جبل من القراء يكون النص بالنسبة إليهم بمثابة عالم مغلق . وذلك ما تتيحه من الدراسات التي يقوم بها الباحثون في ثقافة العصور الوسطى .

إن دراسة « أصداء النص » لإدراك النص . نغز إنتاجية المغزى Significance في حين تحكم القراءة في اتجاه التسلسل ، أي ذات الاتجاه الواحد ، في إنتاجية المعنى Sense . إنها وسيلة الإدراك التي يعي بها القارئ أن الكلمات - في مجال العمل الأدبي - لا تعني ما تعنيه استناداً إلى أشباه أو

تبهك في قراءة . وطبيعي أنه لا يمكن أن تعدد للنص عدداً سببياً . وأيضاً فإن هذه الأفكار تكون أكثر أو أقل اتساعاً وثرى وفقاً لثقافة القارئ . وينمو ورود هذه الأفكار وفقاً لثقافة هذه الثقافة . بل وفقاً كذلك لتعدد المرات التي نقرأ فيها النص . ومن ثم فإن الخطأ الذي يفتقره النقاد الذين يشتدقون بعبارة « أصداء النص » يكمن - في رأي ريفاتير - في اعتقادهم أنها عملية معرفية . أو عملية وعي بكل أبعاد النص .

وإذا صح أن « أصداء النص » . تعني ذلك ولا تعدوه كان من العسير أن تتخيل ردود أفعال قراء القرن الثالث عشر . ولكننا نكتفي - إثراء للبحث - بظاهرة يسميها ريفاتير « أثر أصداء النص » . وهي في رأيه تعتمد على انحرافات نصية ذات دلالة . كالغموض في عرض مفهوم معين ، أو كتعبير لا يستطيع السياق وحده أن يوضحه ، أو كعلاقة بالنسبة لمعيار سائد يسيطر على اللهجة الخاصة بالنص . ويصف ريفاتير هذه « الأمور غير الطبيعية » . بقوله إنها « لا قاعدية » . ليس بمعنى أنها أخطاء في القواعد ، ولكن بمعنى الانحراف عن المؤلف في نظام من أنظمة اللغة . سواء المورفولوجية منها أو التركيبية ، أو المتعلقة منها بمجال المعنى أو بمجال السيميوطيقا . فهذه الآثار أو هذه « الأمور غير القاعدية » هي الدليل على وجود جسم غريب في النص . وهذا الجسم الغريب هو ما يدعوه ريفاتير « أصداء النص » . فإذا أردنا الآن أن نلخص مفهوم « أصداء النص » ونوضحه في عبارة واحدة لم نجد . ولنحاول إذن أن نلخص ونوضح ما هو مفهوم « العبر

تعالج مجلة « الأدب » في عددها الأخير (٤١) - فبراير سنة ١٩٨١) موضوعاً من الموضوعات التي تشغل بال النقد الحديث في الغرب منذ زمن ، والتي يحاول النظر من خلالها أن يطور تصوراً معينا لما أسمته جوليسيا كريسستيفيا « أصداء النص » Intertexte . أي ما يتخلل النص من نصوص أخرى سابقة عليه أو لاحقة به ، ليس بمعنى التأثير والتأثر المعروف من قبل . بل بمفهوم آخر . يحاول ميشيل ريفاتير Riffaterre أن يوضحه في المقال الافتتاحي الذي يصدر به هذا العدد . الذي يحتوي على مجموعة من الدراسات قدمت في الندوة الموسعة التي عقدت في ديسمبر سنة ١٩٧٩ في جامعات كولومبيا (نيويورك) وبرنستون . وقد جاء في مقدمة العدد ما يفيد بأن هذه الدراسات تعد فرصة للتعريف - في فرنسا وفي أوروبا عموماً - بأعمال دارسي تراث العصور الوسطى في أمريكا ، وهي أيضاً فرصة لإبراز أهمية « الملقن القديم » . أي الملقن المأخوذ من الأعمال التي كتبت في القرون الوسطى . للتحقق - بالنسبة للنقاد الحديثين - من فاعلية المناهج والنظريات النقدية الحديثة .

ويبدأ ريفاتير مقاله الذي اختار عبارة « أصداء النص المجهولة » عنواناً له بعرض ما أسماه الخلط في فهم معنى « أصداء النص » . فأصداء النص هي مجموعة النصوص التي يوسعنا أن نقارن بينها وبين النص الذي أمامنا . إنها مجموعة النصوص التي تتبادر إلى الذهن عند قراءة نص بعينه . إذن « أصداء النص » متن لا نهائي . ولكننا نستطيع دائماً التعرف على بدايته . إنه النص الذي يؤدي إلى استرجاع بعض الأفكار من الذاكرة . وذلك عندما

مفاهيم : استنادا إلى عالم لا لفظي ، بل إن الكلمات إنما تعني ما تعنيه استنادا إلى «مجموعات من التصورات» ، يحتويها عالم اللغة من حيث هو كيان مستقل . و«مجموعات التصورات» هذه يمكن أن تكون نصوصا معروفة أو أجزاء من نصوص باقية حتى بعد أن يترت من النص الكامل وأصبحت - بفضل الاستعمالات المتجددة - كيانات مستقلة متجاوزة لأي نص .

وفي مجلة «التاريخ الأدبي» (عدد يناير - فبراير سنة ١٩٨١ ، وقع اختيارنا على مقال بقلم فرانك ليستر ينجان الذي اختار له العنوان التالي : «الصفحة البيضاء» : أثر من فيكتور هوجو في أعمال مالارميه» . ويخص كاتب المقال قصيدة مالارميه «النسمة البحرية» بدراسة يحاول أن يبرز فيها أثر هوجو على مالارميه ، بالرغم من أن الفكرة الشائعة هي أن مالارميه كان شديد التأثر ببودلير . ومن المعروف أن الدراسات الأدبية كشفت عن تأثير مالارميه بهوجو في مرحلة المراهقة والشباب الأول ، ولكنها أغفلت مرحلة النضوج ، وأرجعت الإلهام المباشر لدى مالارميه إلى أعمال بودلير . وبلغ الكاتب

الضوء على الدور المهم الذي لعبه ديوان «التأملات» لفكتور هوجو ، خصوصا فيما يسمى بصعوبة اقتحام «الصفحة البيضاء» ، أي «الصفحة التي يحميها بياضها» ، وعلى المعاناة التي كانت تصاحب كل ما يغطه مالارميه ، تلك المعاناة التي كانت تنجس في «فراغ الورقة» - كما كان يحلو له أن يردد . وقد استغل مالارميه الكثير من العبارات الشعرية الخاصة بهوجو ليعبر عن هذه «الرحلة في العدم» ، التي تمثلها في نظره التجربة الإبداعية هذه التجربة هي التي تنبع مما يسميه «بالإبداع عن طريق النقي» ، أو «الإبداع عن طريق اللا شيء» الذي ينطوي على فاعلية - كما عبر موريس بلا تشو - إنها مأساة الجذب والعقم . تلك التي يحاول مالارميه أن يصورها من خلال معاناته بوصفه شاعرا . وقد أورد شارل مورون في كتابه «مالارميه بقلمه» بعض أجزاء من رسالة كتبه الشاعر لصديقه كزالييس (إبريل سنة ١٨٦٦) توضح تلك المعاناة ، بقول فيها : عندما أشرع في نظم بيت من الشعر أجدني أمام الفراغ الداخلي والفراغ الخارجي ، ويبدو غريبا أن نغزو أصل هذه الصعوبة في الإبداع إلى هوجو ، أي إلى من كان مثالا لخصوبة الإنتاج ونطق الكلمات

وتسمح تلك الملاحظة بربط التيار الرومانسي ، المنفرد في الأساليب ، بالتيار الرمزي . الشديد الاقتصاد في استخدام الكلمات . وتقودنا أيضا إلى القول بأن ذلك مرتبط بتغيرات عصر ، فبعد أن كان الشاعر مؤمنا بالثورة والتغيير ، يتغنى بالمستقبل ونجاة أفضل ، أدرك بعد الاضطرابات الاجتماعية وعودة الأمور إلى ما كانت عليه قبل الثورة ، أن مكانه خارج المدينة . وأن العسك هو وسيلته الوحيدة . فيقدر ما أعطى هوجو بسخاء فتر مالارميه في العطاء . حتى إنه أعدم الكثير من أعماله قبل موته . وقد أدى ذلك الموقف إلى أن مالارميه قد صار ينظر إليه بوصفه شاعرا معاصرا له . تأثيره المباشر على الشعر الحديث . ذلك أن الصمت وصعوبة ملء فراغ الصفحات كانتا من العناصر التي بلورت دور اللغة . وكيفية استخدامها . وأسباب هذا الاستخدام . وما إلى ذلك من إشكاليات عدة كانت وراء ما سمي بالشعر الحديث . بل كانت وراء نوع من الحذر انتاب الشاعر أمام الكلمة وجدواها وغايتها ومدى فاعليتها . وقد سيطرت تلك الأزمة تجاه الكلمة بكل أبعادها على كل النتاج الغربي المعاصر في الشعر والأدب بعامة .



المكتبة الأكاديمية

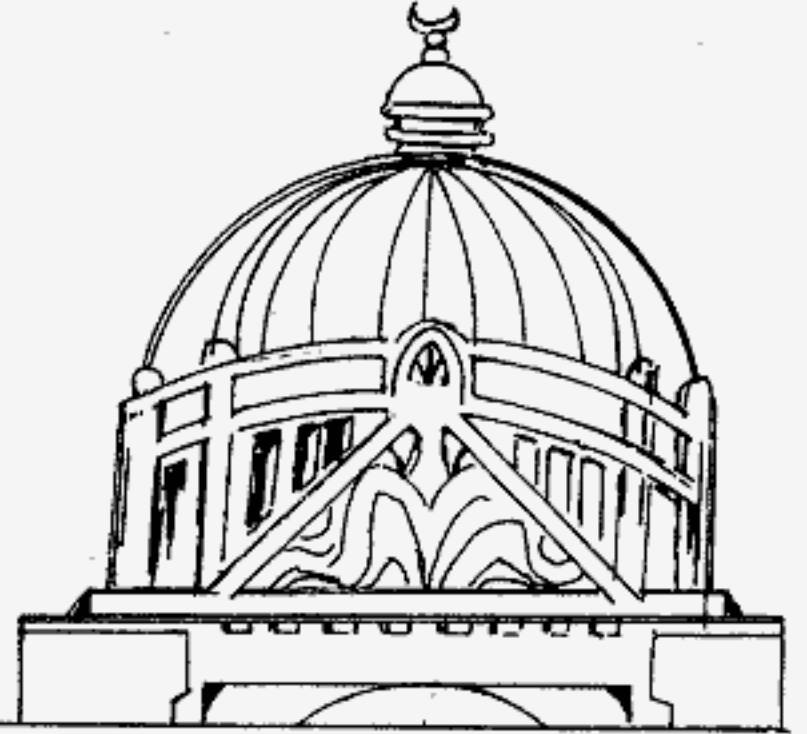
ACADEMIC BOOKSHOP

١٢١ ش التحرير/ الدقي - تليفون : ٧٠٩٨٩٠ - تليكس : ٩٤١٢٤

- * أحدث المراجع و الكتب الأجنبية في جميع التخصصات
- * نظام دوري لاستيراد الكتب الحديثة من كافة دور النشر العالمية
- * أحدث كتب العمارة والفنون
- * قسم خاص للدوريات والمجلات العلمية المتخصصة
- * أضخم عرض لكتب الأطفال وللعب التعليمية

معرض فنون ولوحات الفنانين التشكيليين المصريين

الرسائل الجامعية



الأبنية العروضية ووظائفها في شعر صلاح عبد الصبور

□ عرض :

هدى وصفى



وإن أكثر من استخدام البحور التي كانت قليلة الاستعمال في الشعر التقليدي، مازال مرتبطاً بالقوالب التقليدية إلى حد ما. وفي البداية، يقارن هيثم الأمين بين الأبنية العروضية عند صلاح عبد الصبور والعروض كما قنن له الخليل، متغاضياً عن بعض العلل أو التجاوزات.

ونذكر هنا أنه في إطار المحتوى الثقافي الذي كان يعتمد - ولازال أحياناً - على الرواة، كان لهذه البحور وظيفة تذكيرية ووظيفة إبداعية...

فالتوازي في الشعر العمودي يساعد المستمعين على حفظ القصائد، وكان الانحراف عن النثر عندئذ يؤكد النوايا الجمالية التي تنتظم إنتاجية هذا الشعر.

على أن الأبحر التي تتوافق مع نماذج الخليل نادرة في شعر صلاح عبد الصبور (5% من مجموع المتن المختار). ولكن هذا الحد الأدنى من القواعد يسمح لصلاح أن يؤكد انتماءه إلى التقاليد العربية التي يود أن يجددها ولكن عن طريق الفكاك من «العروض المطلق» - كما يسميه الباحث - الذي يشمل في الطاعة لقوانين العروض القديم الجاندة.

وبالرغم من أن شعر صلاح عبد الصبور ليس عمودياً فإنه يحتفظ بسمات عروضية، وذلك بميزه عن شعراء آخرين من أمثال الماغوط، حيث ترص

لشوق، فقد طوع شوقي الشعر للمسرح وأكسبه سلامة ومرونة واضحتين، مفضلاً أحياناً الأبحر القصيرة. وفي الحوار المسرحي لدى شوقي، لا يبق البيت وحدة كاملة، فبعض المقاطع الحوارية المجزأة تكون بيتاً واحداً. وكانت هناك محاولة الشعر المرسل، وهو الشعر الذي ينظم بدون قافية. ولا تنسى في هذا الصدد الترجمة العربية لكثير من الشعراء الغربيين المعاصرين. وقد تغذى من أشعارهم صلاح عبد الصبور، وهو يذكرهم بقدر ما يذكر القدامى.

أما الشخصية المهيمنة على البحث، أي الخليل، فإنها تفوز بنصيب الأسد في هذه الرسالة: ولكن ما كتبه الباحث عنه لا يعدو ما هو معروف من قبل ومترجم أيضاً إلى الفرنسية.

ويتبع هيثم الأمين في دراسته الخطوات التالية:

اختيار متن مكون من خمسة دواوين للشاعر صلاح عبد الصبور: الناس في بلادى - أقول لكم - أحلام الفارس القديم - تأملات في زمن جريح - أشجار الليل. ثم البحث عن الأبنية العروضية التقليدية والحديث في هذا الشعر، وبعد ذلك يحاول الدارس أن يوضح وظائف هذه الأبنية من خلال ما أسماه بالوظيفة التذكيرية والوظيفة الإبداعية، ويخلص إلى تقرير أن صلاح عبد الصبور

رسالة ماجستير غير منشورة، نوقشت في جامعة إكس آن بروفانس سنة ١٩٧٥ كتبها هيثم الأمين، تحت إشراف جورج موفان.

تحاول هذه الدراسة الجادة أن تلتقي الأصواء على تجربة مميزة في التطور الحالي للثقافة العربية. ففي مجال الشعر - وهو المتن الحقيقي الذي يستند إليه دائماً فقهاء اللغة (كرمز للاستمرارية)، والذي يعد قلعة حصينة منذ أن قنن له الخليل في القرن الثامن الميلادي - تصبح كل محاولة للتجديد ظاهرة مهمة، يجب تفهمها وإدراكها. فهل سنرى في صلاح عبد الصبور - مع زملائه العراقيين والسوريين واللبنانيين - خصماً للعروض التقليدي الذي يحافظ عليه الشعر العربي؟

هذا هو التساؤل الذي يحاول البحث أن يجيب عنه. ولكن الرسالة أغفلت جوانب عدة من التطورات المرحلية، فنحن فيها لا نلتقي إلا باسمين على صعيد البحث، هما الخليل من القرن الثامن وصلاح عبد الصبور من القرن العشرين، وبين الاثنين لا شيء أو يكاد. هل بقي العرب بدون محاولات تجديد أو طرح لإشكاليات خاصة بالشكل طوال اثني عشر قرناً؟ هناك محاولة أبي العتاهية، وهناك إبداع الموشح، وفي العصر الحديث، عندما دخل المسرح في الأدب العربي، نجد المسرح الشعري

الأشعار ببعض التشطيع (ليس هذا هو الحال دائما مع الماغوط) ، أما شعر صلاح فهو يتكون في أغلب الأحيان من «شطر» واحد . حيث يختلف عدد «التفعيلات» والطول داخل القصيدة الواحدة . وهناك نسق من القوافي غير ثلاثة أرباع هذا الشعر غير العمودي الذي يسمى (٤٥٪) منه إلى بحر الرجز . و (٣٠٪) منه إلى بحر المتدارك . وهما من البحور قليلة الاستخدام في الشعر القديم . ويلاحظ أن صلاح عبد الصبور يهدم النماذج التقليدية بواسطة «زخافات» أو «علل» ترد في العادة عنده في بداية البيت أو في وسطه . وذلك ما ترفضه التقاليد المعيارية .

ويحلل هيثم الأمين أيضا وظائف أبيات صلاح المرسل . ويتوقف عند ما يسميه وتطيق الإبداع والتذكر . وهما وظيفتان ملائمتان للشعر العمودي . ويحللها في إطار العلاقات الشفوية التي لازالت تربط - في العالم العربي - الشاعر بجمهوره . ذلك أن الغاية الأساسية من هذا الشعر هي الإلقاء . والمستمعون للشعر - كما يؤكد الأمين من خلال دراسة ميدانية لخواص الشعر - حساسون للغاية للأبنية العروضية . وشعر صلاح عبد الصبور (سواء العمودي منه أو (ذو الطابع العروضي) بشع هذه الرغبة عند الجمهور ، واللجوء إلى البحر مثل بحر الرجز من شأنه أن يؤكد الانتماء إلى التقاليد . كما أنه مادام هذا البحر نادرا في الشعر التقليدي ونادرا ما يستعمله صلاح في شكله المستقيم ، فإن هذا يؤكد رغبته في الخروج على هذه التقاليد لتجديد دماها . (ومن ثم

فإن أي محاولة لتفهم استخدام العروض عند صلاح عبد الصبور لابد أن تكون في إطار نوع من الجدلية بين الأصالة والمعاصرة .

إن هذه الدراسة الجادة لا تخلو من عيوب . وهي تتمثل في عدم قدرة الدارس على الوفاء بما تتطلبه الافتراضات المطروحة . فالأمين يشير - مرارا إلى الوظيفة الإبداعية للبحر دون أن يحلل السمات الأساسية لهذه الوظيفة الإبداعية . فهي في نظره لا تعدو أن تكون وظيفة جمالية . أما مفاهيم ياكسون . التي لم يشر إليها . فهو يتجاهلها تماما . في حين كان في الإمكان الاستعانة بها في تحليل العلاقات بين البحر والبيت وسائر مستويات القصيدة . ثم ما الصلة بين مختلف أنواع الأبحر وتراكيب صلاح عبد الصبور ؟ فالجملة وبيت الشعر - وهما وحدتان متميزتان . تقوم بينهما مناطق جاذبية ثرية بالمعنى وبالجمال - هل يتلاقيان أو يتعارضان ؟ وأكثر من ذلك فإن التحليل العروضي لا يكون ذا قيمة إلا إذا وضع المحلل في اعتباره العلاقات بين معنى السياق أو الثبات الشعرية والأصوات والمقاطع والأجزاء وموسيقى الشعر . أما فيما يخص بالرسوم البيانية التي أوردها الباحث . والتي تخصي التكرار . أو الإحصائيات التي توضح بها هذه الرسالة . فهي لا تعطي سوى بيانات غير دقيقة تماما - فضلا عن أنها جزئية - عن الجانب الإبداعي . وربما كنا في احتياج إلى دراسات أخرى عن شعر صلاح عبد الصبور توضح لنا العلاقات بين الأبنية العروضية عنده وتراكيب القصائد . وبخاصة

العلاقة بالمعنى ، إذ أنه في إطار نقاط التلامس يمكننا أن نبين الخصائص الشكلية في شعر شاعر ما .

وثمة ملاحظات أخيرة . فمحاولة التقريب بين صلاح عبد الصبور - شاعر المدينة - والمفكر . المستهلك لثقافات عربية وغير عربية - وبين الشعر الشفوي - المرتجل . فيها الكثير من المغالطة . فبوسعنا أن نقول إن هناك خلقية فكرية لدى صلاح تجعله أكثر اقترابا من الشاعر القرنسي بول فاليري .

إننا لا نستطيع أن نتكلم عن براءة اللغة عند صلاح . فلهذا رغب هو نفسه في ذلك . فإتينا نشتم الصنعة .

وغنما فإن نتائج الدراسة متواضعة . فما هو مسلم به أن هناك استمرارية على نحو ما . ولكن هناك تجديدا في التشكيل وتقسيم البيت إلى وحدات صغيرة يمزجها الشاعر بحرية . فما نراه هو إذن تغيير في كيفية الاستمرار أو التواصل . أعنى استمرارية التفعيلة أو البيت . واستخدام الأبحر القديمة ليس ممنوعا . فصالح عبد الصبور وكثير من الشعراء الجدد يستخدمونها . ومن ثم فإن هجر الأبحر القديمة ليس واردا بصورة مطلقة . وإنما كان على الباحث أن يتساءل عن أسباب هذا التغيير ومدى ارتباطه بتغيرات أخرى لم تطرحها الرسالة . وبخاصة على مستوى المفردات المستحدثة . فالتركيز على الجانب العروضي وحده . لم ينح الفرصة للتعرض للتشابك في الأداء اللغوي في مجموعه . الذي يمثل بحق جوهر التجديد الشعري الحديث .

رسائل في الأدب المعاصر

□ عرض:

ثناء أنس الوجود

الحبة التي تربط كل شخصية بغيرها من الشخصيات ، أن يمسك بزمام عمله . ويطور الحدث من نقطة البداية حتى لحظات الثوب وهذا لا يتأتى بطبيعة الحال بدون العناية بصورة دقيقة وسليمة يرسم كل شخصية ، وتوضيح أبعادها وجزئياتها .

أما تعريف الشخصية اللغوي والفلسفي . كما أورده الباحث ، فهو تلك الجوانب السلوكية المرتبطة ارتباطا كليا ببواعث ذلك السلوك . فهي مجموع الجوانب السلوكية التي تتحدد مع مسارات نفسية داخلية تحدد هي بدورها أبعاد ذلك السلوك ولابد من تلاحم هذين الجانبين في الشخصية . الجانب النفسي . والجانب السلوكي . وينتهي الباحث تمهيدا رسالته بتوضيح تعريفات ومفاهيم الشخصية ، ما بين الشخصية النامية أو ما أسماها بالشخصية المعقدة . وهي الشخصية التي لا تظهر للقارئ معالمها وأبعادها

والرسالة موضوع العرض تتحدث عن «أثر الشخصية في البناء الفني في روايات نجيب محفوظ» . وهي رسالة للدكتوراه تقدم بها الباحث «نصر محمد إبراهيم عباس» إلى قسم اللغة العربية بآداب الإسكندرية . بإشراف الأستاذ الدكتور «مصطفى هدار» وتشتمل الرسالة على ستة فصول . يسبقها تمهيد يتناول مفهوم الشخصية وأبعادها . وأنواعها في العمل الروائي . حيث حصر الباحث هذه الأنواع في الشخصية المتطورة أو النامية . والشخصية الثابتة أو الجاهزة . والشخصية المزروجة ، وأخيرا الشخصية الجوهريّة .

ويرى الباحث أن الشخصية تلعب دورا رئيسيا مهما في تجسيد فكرة الكاتب الروائي . وأنها العنصر المؤثر في تسيير أحداث الرواية . إذ إن الكاتب يستطيع من خلال شخصياته المتحركة . ومن خلال العلاقات

«دخلت مصر الحديثة بكتابتها وسياسيتها في صراع طويل ودائم مع المستعمر وظروف التخلف الحضاري ، من أجل الخلاص السياسي والاجتماعي . وقد تعددت وسائل هذا الخلاص كما عبر عنها الكتاب والروائيون . فكان خلاصا سياسيا مرة . ودينيا واجتماعيا مرة أخرى ، كما كان خلاصا ثوريا شعبيا مرة ثالثة . وقد سجلت روايات هذه الفترة الحرجة من تاريخ مصر الحديثة هذا كله تسجيلاً طيباً» .

والأستاذ نجيب محفوظ الذي يعده النقد بحق كاتبا روائيا من الطراز الأول ، كان من أكثر الروائيين احتفالا بالبحث عن خلاص هذه الأمة ، وأكثرهم إلحاحا عليه في قصصه المختلفة . التي تنوعت فيها المصادر التاريخية والواقعية ، وهي المصادر التي استعار منها هذا الكاتب موضوعاته وشخصوه وأحداث رواياته .

إلا مع آخر صفحات الرواية ، ويضرب لها مثلا شخصية «العجوز» في رابعة (هيمنجواي) «العجوز والبحر» . ثم الشخصية الثابتة «المسطحة» وهي نقبض الشخصية الثابتة ، وهي التي تظهر للقارئ منذ الصفحات الأولى وقد اكتملت أبعادها وحدودها ، فتثبت على شاكلتها تلك ، حتى آخر صفحات الرواية . ثم يعرض بعد ذلك للشخصية المزدوجة ، وهي شخصية يرى أنها تمتاز بتوافر جانبين سلوكيين مختلفين لها في آن واحد ، أحدهما تمارسه في إطار حياتها الخاصة . بينما تمارس نفس الشخصية نمطا آخر من السلوك يناقض تماما النمط الأول . وذلك في إطار واقعها الاجتماعي الحياتي العام . وأخيرا يعرف الباحث الشخصية الجوهرية بأنها هي التي يرتكز الحدث الروائي عليها . وتحرك من حولها الأحداث .

والفصل الأول من الرسالة يتناول فيه الباحث أنماط الشخصية الروائية عند نجيب محفوظ وهو يعصرها في الشخصية الثورية ، وهي الشخصية التي ارتفع البطل الذي يمثلها من وسط الطبقة المتوسطة . إحساسا منه بضرورة التغيير . والثوري بمفهوم الرسالة . كما يقول صاحبها ، هو «التقدمي الذي لا يكف عن الإيمان بحركة تغيير المجتمع ، ويقترن لديه الإيمان بالعمل الدائب . من أجل التقدم بالمجتمع في فترات المد والجذر الثوريين . دون أن تضعف عزيمته . وإيمانه هذا إيمان مستقبلي وليس سلقيا» . ولعل أوضح تجسيد لهذه الشخصية هو «على طه» في «القاهرة الجديدة» . وإن كان الباحث يأخذ على نجيب محفوظ عذم الغوص إلى أعماق هذه الشخصيات . والاكتفاء بنقل واقعها الخارجي . وهو حكم ينسحب كذلك على «أحمد راشد» في «خان الخليلي» . و«عباس الحلوى» في «زقاق المدق» وهو يذهب في هذا مذهباً يصف فيه أعمال نجيب محفوظ الاجتماعية بوجه خاص تقريبا . بخلوها من الشخصية الثائرة الموحية عميقة الأبعاد . ولا يستثنى من هذا إلا شخصيتي «فهمي» . وأحمد شوكت» في «الثلاثية» . ثم ينتقل الباحث بعد ذلك إلى شخصية المتسمى واللامتنى في أعمال نجيب محفوظ الروائية ، وهو يعرف الانتماء بأنه عملية التفاعل والتلاحم الواجبة والحنسية . بين الفنان وواقعه . وليس الانتماء المقصود في هذه الدراسة هو مجرد الارتباط بإحدى النظريات الفكرية . أو مجرد التعاطف مع هذا الاتجاه أو ذاك . وإنما يعني في حقيقته إحداث عملية تنظيم وتناسق وارتباط كامل بالواقع بكل جوانبه المتباينة . والباحث يرى أن شخصية «كمال عبد الجواد» في «الثلاثية» هي الموضحة لهذا المفهوم بطريقة عميقة . فهي تصور أزمة جيل برمتها يتمنى إليه نجيب محفوظ نفسه . أما شخصية اللامتنى فتظهر في شخصية «محجوب عبد الدايم» في «القاهرة الجديدة» . فقد نبذ كل القيم ، واتخذ من مفهوم المصلحة الشخصية مسارا أساسيا لحياته وهو بذلك يقف على الطرف المناقض

لانتماء «مأمون رضوان» وعلى طه» في نفس الرواية والباحث يرى أن نجيب محفوظ قد جابه التوفيق في هذا الجانب أيضا . فرواياته تفتقر إلى تعميق جانب الانتماء في نفوس أبطاله . فهو يرى أن الانتماء في كثير من الأحيان يفرض على الشخصيات لاختيار واقع بعينه . فها يشبه «الاختيار الحتمي» دون محاولة منه للوقوف على أبعاد المأساة المعاشة .

ونفس ظاهرة عدم الانتماء هذه تطالعنا بصورة أقسى وأوضح في «أحمد عاكف» و«المعلم نونو» ، و«عباس شقة» في «خان الخليلي» . فكل هذه الشخصيات تمثل اللامتنى مع اختلاف في درجة عدم الانتماء هذه . والباحث يرى أن مفهوم الانتماء واللامتناء عند نجيب محفوظ قد تطور في رواياته الأخيرة تطورا ملحوظا . وبخاصة في «ثرثرة فوق النيل» . و«ميرامار» و«المرايا» و«حب تحت المطر» .

وبعد ذلك يعرض الباحث للشخصية السلية والشخصية الإيجابية . ولعل مفهوم السلية هنا كما يقول الباحث يعطى بعدا آخر لمفهوم اللانتماء عند الكاتب . إلا أنه يأخذ سمة أخرى من حيث علاقة الشخصية بواقعها المعاش من ناحية ، ويعرضها فنيا من الناحية الأخرى . وتعتبر شخصية «أحمد عاكف» بطل «خان الخليلي» نموذجا للشخصية السلية عند محفوظ . مثلما تعد شخصيات أخرى مثل «المعلم نونو» في «خان الخليلي» و«المعلم وكريشة والسيد سليم» في «زقاق المدق» . و«كمال» في «السراب» . وهو لا يبدو راضيا كل الرضى عن حصر شخصية «كمال» بطل «السراب» في نطاق المرضى النفسيين . وإخضاعه - من ثم - لعمليات التحليل الفرويدية بالذات . في الدراسات التي قام بها بعض النقاد عند تحليل هذا العمل . ولكن الباحث بضرب حين يتعرض للجانب النفسي في السراب . فهو ينكر إمكانية الاستفادة الكاملة من مثل هذه الدراسات النفسية في هذا العمل . بل إنه يصمها بأنها تدفع بالرواية إلى «هوة المحدودية» ثم يعود ليؤكد أن شخصية «كمال» هي الشخصية الجوهرية في العمل كله . وسليتها تحدد أبعاد مرض سيكولوجي يدفع بالشخصية إلى البقاء داخل حدود الذات» ص ١٠٦ وفي اعتقادي أن مثل هذا الاضطراب إنما جاء من عدم تمكن الباحث من المنهج النفسي في تحليل العمل الأدبي . فقد اعتمد على مصادر نقدية أدبية عرضت للمنهج النفسي ما بين مثبت ومُنكر . ومن ناحية أخرى حيرة الباحث وتردده بين تبني المنهج النفسي الاجتماعي . وبين المنهج الاجتماعي فقط الذي بدا أنه أكثر ميلا للأخذ به في تحليل أعمال الكاتب . وبصفة عامة فإن الباحث يعود في النهاية لكي يؤكد أن شخصية كمال في السراب

إنما تجمع بين بعدين إنساني واجتماعي في آن واحد وأنه لا بد منها معا .

وينتقل الباحث بعد ذلك إلى شخصية الباحث عن المطلق . ويقول إن مثل هذه الشخصية ما هو إلا نقطة ارتكاز أساسية يعتمد الكاتب عليها لطرح مفاهيم خاصة في الحياة والكون والوجود . حيث يعرض الكاتب من خلالها المفهوم الفلسفي لمعنى الوجود والبحث عند الذات أو عن المطلق دون إدراك لطبيعته وأبعاده . ويمثل «سعيد مهران» في «النص والكلاب» النموذج الإنساني الباحث عن المطلق . وذلك إلى جانب شخصيات «علي الجنيدى» و«رؤوف علوان» و«نور» و«عليش سدره» . وكذلك شخصية «عيسى الدباغ» في «السمان والحريف» . و«صابر» في «الطريق» و«عمر الحمازوى» في «الشحاذ» ويرى الباحث أن الشخصية الأخيرة تمثل تطورا ملحوظا من حيث الخروج بالشخصية من الحدود إلى المطلق .

ويشهى هذا الفصل - وهو في رأى من أهم فصول الرسالة - بالشخصية التي أضحى الباحث «رمز مصر» فقد تطورت عند نجيب محفوظ بتطور فنه الروائي من ناحية . وتطور الواقع الذي ينقله ويصور أبعاده من ناحية أخرى . مما دفعه للتركيز على هذه الشخصية بالذات وهو يرى مثلا أن «حميدة» في «زقاق المدق» هي مصر في مرحلة المعاناة على جميع مستويات الحياة ، أما شخصية الأم في «الثلاثية» . وفي «بداية ونهاية» فهي تمثل انتقالا بالشخصية الرامزة لمصر من حيز الواقع ، واستلهاها المأساة التي عاشتها الشخصية في ظروف خاصة إلى بلورة المأساة التي عانتها مصر - ممثلة في شخصيتي الأم في الروايتين - لمفهومها الإنساني العام . وتبدو الشخصية أكثر شمولية واتساعا من حيث احتوائها على كل متناقضات الحياة والواقع المصري برمتها ، وذلك من خلال تجسيد معالم شخصية (عم عبده) حارس العمارة في «ثرثرة فوق النيل» . وقد وصلت الشخصية الرامزة لمصر إلى أعماق درجة لها في مرحلة الكاتب الروائية الأخيرة التي اتصفت بالطابع الدرامي الفلسفي .

وفي الفصل الثاني من الرسالة يتحدث الباحث عن الشخصية والمضمون ، وهو يرى أن مضمون الأعمال الروائية عند نجيب محفوظ يختلف باختلاف المراحل التي يعبر عنها ، والتي اتخذ من الأحداث الحياتية فيها مسارا محددًا يتحرك فيه الشخص وتربط بعلاقة وطيدة بذلك المضمون . ويقسم الباحث هذه المضمونين إلى المضمون التاريخي ، ويرى بهذا الخصوص أن نجيب محفوظ إنما أراد أن يطرح من خلال أعماله التاريخية «عبث الأقدار وراذوييس» وكفاح طيبة» ، فكرة إحياء القومية والشخصية

المصرية ، حتى يكون التاريخ عبرة للشعب في كفاحه ضد الاحتلال وفساد السلطة ولكنه يرى أن شخصيات الكاتب على المستوى الفني أخفقت في حمل ما أرادها أن تحمله ، إذ إنها كانت تفتقد سمّة الدرامية التي تحرك الأحداث بصورة فعالة تثير في نفس القارئ الإحساس بعضوية العمل الفني كله . أما المضمون الاجتماعي عند نجيب محفوظ في رواياته ، فينحذه الباحث بداية للتأريخ للمرحلة الواقعية في الرواية عنده ، حيث قام الكاتب بتسجيل وقائع اجتماعية كاملة تسجيلاً يكتب به غا الخلود . ويرى الباحث في هذا الجزء من رسالته أن البيئة في روايات نجيب محفوظ بصفة خاصة ، هي أهم شخصية روائية على الإطلاق . وتكاد شخصيات هذه المرحلة في أدب نجيب محفوظ - تدور داخل إطار الطبقة المتوسطة ، بدءاً من « القاهرة الجديدة » ١٩٤٥ ، حتى بداية ونهاية ١٩٤٩ ومروراً بخان الخليلي وزقاق المدق والسراب والثلاثية . والباحث يلاحظ أن الأداة الفنية لنجيب محفوظ في تلك الفترة قد نضجت وبدأت الرؤية الفكرية لديه تتضح ، وبخاصة بعد أن ترك التأريخ إلى الواقع المعاش للأمة .

وفي الجزء الثالث من هذا الفصل يتحدث الباحث عن الشخصية والمضمون الفلسفي ، وهو يرى أن نجيب محفوظ يؤكد في معظم أعماله إن لم يكن كلها على الثنائية العقائدية ، أو الفكرية ، وخاصة في « الثلاثية » في شخصية « كمال عبد الجواد » وهو يعنى بالثنائية الفكرية وجود شكلين من البدائل في القيم ، صراع فكري وصراع اجتماعي ، أو موقف اجتماعي وآخر نفسي للفرد الواحد ، نشأ من غيبة المثل الأعلى وافتقار الوضوح في الرؤية أمام الشباب دون وعي بمتطلبات التغيير ، أو أدوات البحث أو جوهر المشكلة .

وفي الفصل الثالث يتحدث الباحث عن الشخصية والحدث . فالحدث في العمل الروائي هو المحك للحكم على جودة الحكمة ووضوح الإطار العام للرواية في قالب واقعي . ودور الروائي في هذا المجال أن يطرح متناقضات الحياة المشوشة في قالب منطقي معقول . أي عليه أن يعيد بناء الواقع بكل حذافيره ، ويراه من وجهة نظره الفنية الخاصة .

والفصل الرابع يخصصه الباحث للشخصية وطريقة تناول الروائي وأسلوبه . فيحدث عن طريقة السرد المباشر ، والشخصية وتيار الوعي ، ثم أسلوب التحليل النفسي ، وأخيراً الأسلوب الرمزي . ويرى الباحث في هذا الفصل أن نجيب محفوظ اعتمد اعتماداً مباشراً على تطور الطريقة الفنية في الرواية العالمية من حيث استخدامه لطريقة تيار الوعي والتحليل النفسي والأسلوب الرمزي . وقد أجاد الكاتب طرح قضايا الواقع والوجود على الرغم من تشابكها وتعقدها . وكانت شخصيات هذه المرحلة

أشبه بنماذج إنسانية عامة ، تحدد فكرة التوتر والضيق بغية الوصول إلى خلاص .

أما الفصل الخامس فيتناول فيه الباحث موضوع الشخصية واللغة ، ويدرس من خلاله أربعة جوانب ، وهي المستويات اللغوية في الحوار ، ثم الإيحاءات الرمزية في الأسماء والمواضع ، ثم الدلالات اللغوية في السرد والحوار ، وأخيراً الصورة الفنية في السرد والحوار . ويرى الباحث أن نجيب محفوظ كان يراوح بين المستويات المتباينة حيناً ، والمنحصرة في قالب محدود الأبعاد حيناً آخر . وقد بدأ الحوار والسرد كلاهما عند الكاتب أكثر منطقية واتصالاً بالشخصية التي يعبر عنها ، وإن كان لنجيب محفوظ بعض الهفوات فيها تتعلق بمناسبة اللغة للشخصية أما الصورة الفنية عنده تعتمد اعتماداً كلياً على التفاصيل والدقة في سردها ونقل أبعاد الواقع على شاكلة لوحة تعبيرية يبدع انتقاء ما يناسبها من ألفاظ وعبارات فنية موحية .

أما الفصل الأخير من الرسالة فقد خصصه الباحث لدراسة الشخصية والزمان والمكان فتناول الشخصية وحدود المكان ثم الشخصية وحدود الزمان . وهو يرى أن الكاتب بدأ يحرك الشخصية بعيداً عن الأطر الزمانية والمكانية المحدودة في مراحل الرواية التي تلت المرحلة التاريخية ، وبخاصة في المرحلة النفسية والمرحلة الدرامية . إذ أحدث شخوصه تحركاً في عوالم النفس الباطنية فألقى بذلك عنصرى الزمان والمكان ، وحقق ما يمكن أن يسمى بالتوحد الزماني والمكاني « التوحد الفني » وبصفة عامة فإن هناك بعض الملاحظات التي يمكن الوقوف عليها في هذه الرسالة ولا يقلل هذا بالطبع من قيمة الجهد العلمي الكبير الذي بذله صاحبها فيها .

وأول ما يلاحظه القارئ المدقق للرسالة أن الباحث منذ البداية قد نبى آراء ومواقف للروائي نجيب محفوظ ، وأسس عليها جزءاً لا يستهان به من أفكاره ونقائمه لفصولها ، بل إنه يرى أن بعض شخصيات نجيب محفوظ ، وبخاصة كمال عبد الجواد في « الثلاثية » تمثل الكاتب في الواقع والحقيقة . وهو يستند في هذا إلى بعض تصريحات الكاتب في الصحف والمجلات (ص ٦١) وهذا من الناحية العلمية يعد أحد المترلفات الخطيرة التي يقع فيها المتعرضون بالدراسة للأعمال الأدبية مستندين غالباً إلى تصريحات الكتاب ، أو مقدمات أعمالهم المنشورة . وهو من ناحية أخرى خلط كبير بين الواقع الفعلي الذي يجياه الأديب ، والواقع الفني للعمل الذي يبدعه وكلا الواقعيين مختلف عن الآخر . فليس العمل الأدبي الجيد مجرد تسجيل لأحداث الواقع وسردها كما حدثت ومن الواجب أن يتعامل الباحث والناقد مع النص الأدبي مباشرة دون إقحام لآراء صاحبه أو ترديد لأفكاره .

ومن ناحية ثانية يجد القارئ لهذه الرسالة صعوبة بالغة في العثور على الخطب الرئيسى فيها . صحيح أنها اتخذت من الشخصية محوراً لها ، لكنها لم تضع لنفسها إشكالية واضحة تتولى البحث فيها وتصل إلى نتيجة محددة . فالرسالة تفتقر إلى ذلك الخطب الذي يصل المقدمة بالنهاية أضف إلى هذا أن كثرة التقسيمات الداخلية لفصول الرسالة ، وتفتيت بعض المفاهيم التي كان ينبغي أن تكون متماكة ، أوقع الباحث في خطأ التكرار والتناقض أحياناً حين تناول الباحث الشخصيات بالتحليل . وكان يمكن للباحث أن يبحث عن رابط يجمع شخصيات محفوظ في أعماله كلها ، سواء من حيث انتماءاتها الطبقة أو وظيفتها التي تتحملها في الدفاع عن خلاص للمجتمع ، وصراعها من أجل هذا الخلاص ، ومدى تحقق طموحها أو عدم تحقيقه في كل الأعمال ، وبخاصة أن القارئ يشعر أن معظم شخصيات نجيب محفوظ في أعماله ، بما في ذلك شخصيات المرحلة التاريخية ، إنما تنحدر من الطبقة المتوسطة التي تحملت عبء الدفاع عن الوطن في الداخل أو في الخارج عبر التاريخ كله .

فإذا رحنا نتأمل إصرار الباحث على التقسيمات الخاصة بأنماط الشخصية في أعمال نجيب محفوظ وإصراره على وجود نموذج بالضرورة من هذه الشخصيات في كل عمل ، لوجدنا أن هذا لا ينطبق مع واقع الأعمال نفسها ولذلك فقد وقع الباحث في الخلط حين تصدى بالتعريف لأنماط الشخصيات ، خصوصاً الشخصية الرئيسية والجوهرية ، هذا بالإضافة إلى أن هناك حقاً أعمالاً لا يفترض فيها بالضرورة وجود الشخصية الرئيسية أو الجوهرية وإلا فأي نموذج هذه الشخصية في أعمال مثل « ميرامار » أو « ثرثرة فوق النيل » ؟ ...

ولا ينبغي أن تغض هذه الملاحظات من شأن الجهد الضخم الذي بذله الباحث في الرسالة والذي تصدى له باقتدار ، لاسيما وأنه أخذ على عاتقه دراسة كل أدب نجيب محفوظ تقريباً .

...

الرسالتان التاليتان تتخذان من الشعر الحديث موضوعاً لها ، وهما رسالتا ماجستير ، إحداها نوقشت في جامعة الأزهر ، والأخرى في دار العلوم .

أما الرسالة الأولى فتتحدث عن النزعة الدرامية في الشعر العربي ، وتقدم بها الباحث السيد محمد علي إلى كلية دار العلوم بإشراف الأستاذ الدكتور علي عشري زايد .

وإذا كانت كل ضروب الفن تصبو إلى الوصول إلى مستوى التعبير الموسيقى كما يقول شوبنهاور ، فإن كل الأنواع الأدبية تصبو إلى الوصول إلى مستوى التعبير الدرامي باعتباره أعلى صورة من صور التعبير

الأدبي . وباعتباره ملخصاً لكل القيم التعبيرية في سائر فنون القول كما يقول أحد الكتاب .

وهذه الرسالة هي محاولة لتتبع النزعة الدرامية وتطورها وأشكالها في الشعر المعاصر . تقع الرسالة في ثمانية فصول يسبقها تمهيد يتناول تعريفاً للقصيدة الدرامية . ونشأتها وبواعث استخدام عناصر استخدام الدراما في القصيدة الحديثة .

والباحث بداية يستخدم عدة تعريفات للدراما . نعل أشهرها تعريف أرسطوطاليس الذي جاء في كتاب (فن الشعر) والذي يقول : «إن الدراما محاكاة فعل نبيل تام له طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء ، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية . وتثير الشفقة والخوف ، فتؤدي إلى التطهير من الانفعالات » (ص ٢) . والمتأمل لهذا التعريف مع غيره من التعريفات التي أوردها الباحث يلاحظ أنه وقع في خلط بين تعريف مفهوم الدراما في أبسط معانيها وهي الصراع في أي شكل من أشكاله . ومفهوم الدراما باعتبارها فني الملهة والمأساة المسرحيين . وهو المفهوم الذي أراده أرسطو من تعريفه السابق

وكما يقول الباحث ليس المقصود بالقصيدة الدرامية تلك المسرحيات الشعرية كمسرحيات شوقي أو صلاح عبد الصبور أو الشراوى أو مهران السيد . إذ إن العمل المسرحي عمل درامي من الدرجة الأولى له قواعد الفنية الخاصة به . وهي قواعد صارمة محددة العناصر . لا يستطيع الكاتب المسرحي إغفال أي منها . أما البناء الدرامي للقصيدة فهو يعني استخدام القصيدة الحديثة في بعض نماذجها أو بعض أجزائها . لبعض الأساليب والمعطيات الدرامية ، ولذلك فالمقصود بالقصيدة الدرامية ، هو تلك القصيدة التي تتعدد فيها الأصوات وتتصارع في بناء درامي محكم .

وعن نشأة القصيدة الدرامية في الشعر العربي المعاصر ومراحل تطورها يقول الباحث إن ظهور هذا النوع من القصائد لم يكن حدثاً طارئاً ، ولكنه يمثل قمة التطور الفني الجديد الذي شمل بناء القصيدة المعاصرة . فقد تطور التكنيك الداخلي للقصيدة وكان الاتجاه إلى إغناء عناصر الدراما في القصيدة الحديثة ، يمثل في الحقيقة نزوعاً من الشعراء للابتعاد عن الغنائية الذاتية . ومحاولة الاقتراب من أشكال التعبير الموضوعية وقد اشتقت جذور القصيدة الدرامية في الشعر المعاصر من الاتجاهات الرومنسية الغربية التي طورها جماعة أبولو ، ومن الاتجاهات الشعرية في المهجر ولبنان . ثم واصلت القصيدة الحديثة مسيرتها نحو التطور بدرجات متفاوتة بين الشعراء . ويرى

الباحث أن قصيدة «الملك لك» لصلاح عبد الصبور تمثل غلبة هذا الاتجاه على الشعر المعاصر ، ثم ظهرت بعد ذلك مطولات «خليل حاوي» في «نهر الرماد» و«بيادر الجوع» وفي «أغاني مهيار الدمشقي» و«أوراس» لعبد المعطي حجازي وهي تعد البداية الحقيقية الصادقة للقصيدة الدرامية في الشعر العربي المعاصر . ويستمر خط التطور هذا حتى تظهر القصيدة التي تتخذ من الشكل المسرحي إطاراً لها بكل مقوماته من تعدد الشخصيات ، واستخدام الحوار الدرامي بنوعيه الخارجي والداخلي . ويضرب الباحث مثلاً لذلك قصيدة (تيمور ومهيار) لأدونيس .

أما الفصل الأول من الرسالة فيحدثنا عن أسلوب الصراع في القصيدة الدرامية . والباحث يرى أن فكرة الصراع في القصيدة قد تجسدت في عدة صور : أهمها الصراع بين القيم في المجتمع ، وهو صراع ينشأ في نفس الشاعر بسبب المفارقة بين ما هو كائن في المجتمع وما ينبغي أن يكون كما يتصوره الشاعر . فعبد المعطي حجازي مثلاً يستخدم قصيدته «دفاع عن الكلمة» لكي يجسد لنا عن طريقها الصراع الدائر بين الصدق والزيف وبين القروسية والحجبة .

والصورة الثانية للصراع هي الصراع بين شعورين في نفس الشاعر فالفنان ، كما يقول الباحث ، لا يمكن أن يفكر في اتجاه واحد أو أن يعتره شعور واحد ، وعن طريق جدلية الصراع هذه بين الشعور ونقيضه في نفس الشاعر ، يتولد نوع من التوتر الداخلي الذي يساعد على نمو الحدث ، ويرى الباحث أن قصيدة (النأي والريح) لخليل حاوي تعبر عن تلك الجدلية الفكرية مثلاً تعبر عنها قصيدة «القيضان» ولتأذك الملائكة» أما الشكل الثالث للصراع فهو الصراع بين الشخصيات أو الأصوات في القصيدة . وبعد هذا الشكل أوضح صور الصراع في القصيدة الدرامية . ولقد كان الشاعر يجد في الشكل نوعاً من «المعادل الموضوعي» لتجربته الذاتية ، ويعبر عن طريقه الفساد والطغيان ولعل قصيدة سقوط دهبليم للفيثوري تعد أوضح نموذج لهذا الشكل .

وفي الفصل الثاني يتحدث الباحث عن أسلوب «النفس للشاعر» والأحاسيس في القصيدة ، الدرامية وهو يرى أن هذا هو النفس بولد نتيجة لحركة الشاعر من موقف إلى موقف آخر . وذلك بعد أن يتم التفاعل بين الذات والموضوع بحيث تصبح الأحداث مرتبطة ارتباطاً نفسياً وثيقاً بما يحول في نفس الفنان من مشاعر وأحاسيس . ولقد كانت الصورة الشعرية هي إحدى أدوات الشاعر الفنية لبناء القصيدة ونجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية ويتجلى الجو والتطور النفسي للأحداث في البناء الدرامي في قصيدة «أنشودة المطر» للسياح . والملاحظ على هذا الفصل أن الدارس قام بتحليل

بعض النماذج الشعرية التي رأها دالة على ما يقول ، ولكنه على الرغم من إحساسه بأهمية الصورة باعتبارها إحدى أدوات التشكيل لرؤية الشاعر الخاصة ، إلا أنه مرَّ عليها مروراً سريعاً فهو لم يتوقف عندها إلا في ثلاث فقرات (ص ٤١ ، ٤٢) من الرسالة فقط ، وبطريقة لم يرد الباحث بها أن يدخل نفسه على ما يبدو في تفريعات ، تصورها غير ضرورية ، على الرغم من حاجة الرسالة إليها .

والفصل الثالث من الرسالة يتناول أسلوب الحوار الدرامي . والباحث يرى أنه نوعان : أحدهما حوار خارجي «الديالوج» ثم أسلوب «مناجاة النفس» والمونولوج» والأسلوب الأول يعتمد على ظهور صوتين على الأقل أو عدة أصوات لأشخاص مختلفين ويرى الباحث أن قصيدة «النأي والريح» لخليل حاوي تعد من الصور البارعة للحوار الشعري بمفهومه الدرامي . أما أسلوب المونولوج فهو تكنيك يستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية ، والعمليات النفسية لديها . وهو في الشعر يستخدم لإدارة الحديث بين الشاعر وذاته ، وكأنها ذات مستقلة وقد نجلى استخدام هذا الأسلوب الدرامي في المقطع الذاتي من مطولة «نجيب سرور» لزوم ما يلزم وقصيدة «بلا جذور» لسلوى الخضراء والبكاء بين يدي زرقاء البجامة لأمل دنقل وفي الفصل الرابع يحدثنا الباحث عن أسلوب المفارقة التصويرية في القصيدة الدرامية . ويبدأ هذا الفصل بالتفرقة بين الصراع والمفارقة أو التناقض ، فيرى أن فكرة الصراع إيجابية ، تحتم انتصار أحد الطرفين على الآخر ، أما فكرة التناقض فهي فكرة سلبية ، لا يأتي أي طرف من الأطراف فيها بعمل إيجابي في مواجهة الطرف المقابل . وتنعى فكرة المفارقة التصويرية في القصيدة الدرامية تقابل أبعاد نفسية مختلفة وهي تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها الاتفاق والحوار . وهي بذلك تعين على كشف العالم النفسي للشاعر ولقد كانت الصورة الشعرية بالمثل هي إحدى الوسائل التي استخدمها الشاعر في تكوين أطراف المفارقة التصويرية . ويتجلى هذا الأسلوب في قصيدة «أسير القراصنة» للسياح ، و«ليس لنا» لعبد المعطي حجازي . وقد تمتد المفارقة لتشمل القصيدة كلها كما فعل فاروق شوشة في قصيدة (أصوات من تاريخ قديم) .

وعن أسلوب تعدد الأصوات في القصيدة ، يحدثنا الباحث في الفصل الخامس وهو يرى أن تكنيك تعدد الأصوات ، وهو أحد عناصر الدراما ، قد استغله الشاعر في بناء قصيدته الحديثة . وفي هذا التكنيك يعتمد الشاعر إلى إجراء حوار أو صراع بين الأصوات المتعددة بعد أن يعطيه الاستقلال التام عن ذاته . وقد استخدم صلاح عبد الصبور هذا الأسلوب في قصيدته «الموت بينهما» و«البياض» في

قصيدته موت المتنبي . ولتعدد الأصوات في القصيدة الدرامية عدة صور . منها انقسام الصوت إلى صوتين . وتعدد الشخصيات . ثم استخدام عنصر الموسيقى عن طريق المغامرة بين الأوزان والتفعيلات في القصيدة .

أما الفصل السادس فقد خصصه الباحث لاستخدام القالب المسرحي إطاراً للقصيدة الدرامية ، وذلك بعد أن استعانت القصيدة في سعيها الدائب للتطور . القالب المسرحي بمقوماته المختلفة . ويعود الباحث لكي يفرق بين المسرحية الشعرية والقصيدة الدرامية ذات القالب المسرحي . ولكنه يقع فيها ليس أعتقد أنه ناشئ منذ بداية الرسالة . نتيجة لتنبه التعريفات القديمة للدراما بوصفها فن المسرح (ص ١٢٠ . ١٢١) وعموما يرى الباحث أن قصيدة (حزمة قصب) (لأدونيس) هي خير نموذج لذلك .

وفي الفصل السابع يتحدث الباحث عن أسلوب القصص الدرامي في القصيدة وهو يستخدم في كتابة قصة خيالية لا يحرص الشاعر على تلك التفاصيل التي يحرص عليها القصص الروائي . ويتجلى هذا الأسلوب في قصيدة نازك الملائكة « يحكي أن حفارين » وقصيدة (شوق زهران) لصالح عبد الصبور .

وفي الفصل الثامن والأخير يتحدث الباحث عن أسلوب المحتاج ويقصد به « التوفيق في الاختيار لأحسن اللقطات أو الصور » ثم سرد ما تم اختياره في أروع شكل ممكن » وهو أيضا « تركيب مشاهد أو صور لا يكون بينها تسلسل زمني » بل يكون الترتيب عن طريق المشاركة الفكرية والحدث الدرامي . ولهذا والأسلوب صورتان هما : أسلوب المحتاج على أساس الترابط ونموذج قصيدة (الناقوس) (للفيتوري) . ثم أسلوب المحتاج على أساس التناقض . ونموذج قصيدة « ليس لنا » لعبد المعطي حجازي .

وبعد فقد انتهت فصول الرسالة وهذه بعض الملاحظات المنهجية عليها . وأول هذه الملاحظات أن الرسالة في مجملها وبفصولها الثمانية : قد تناولت ما يمكن تسميته بالأشكال أو الوسائل التي تنقسمها النزعة الدرامية في القصيدة . وفيها عدا هذا لم يقدم الباحث شيئا آخر في هذا الموضوع ، رغم أهميته وحيويته وتوافر مادته في آن واحد ومنهجيا يمكن ضم جميع فصول الرسالة في باب واحد يسميه الباحث وسائل الصراع الدرامي في القصيدة . على ألا ينتهي الأمر عند ذلك ، بل لابد أن يعقب هذا دراسة فنية أخرى لوسائل تشكيل الصراع الدرامي من صورة شعرية . ونقطة وموسيقى ، لأسبغ وأن الباحث أدرك بصورة تلقائية أهمية هذه الدراسة الفنية . وقام بأجزاء مبتورة منها ، ولكنه سرعان ما عدل عنها إلى استقصاء باقي الوسائل . وإلا فها الأدوات التي يشكل الشاعر -

أي شاعر - عن طريقها هذه النزعة الدرامية ؟ وفي اعتقادي أن الباحث اكتفى بوجود أصول دراسته هذه منشورة في أحد الكتب الرائدة عن الشعر العربي المعاصر . فقام باستخدام معظم أفكار هذا الفصل المنشور عن النزعة الدرامية فيه بطريقة مباشرة . وبدون تنمية لما فيه من أفكار . ناسبا أن صاحب الكتاب قام بدراسته عن النزعة الدرامية كأحد فصول كتابه فقط . ولكنه قام بإجراء دراسات أخرى عن اللغة والصورة والموسيقى وغيرها من أدوات التشكيل ومن هنا جاء اقتضاب الأمثلة في هذا الفصل لوجود نماذج كافية في الأبواب الأخرى من الكتاب . أما الباحث فقد استخدم نفس الأفكار ونفس التفرعات الداخلية عليها بدون تنمية لها في كثير من الأحيان . ونفس النماذج الشعرية بشروحها والتعليق عليها . ليس من قبيل توارد الخواطر بالطبع . وعموما ليس هذا دفاعا عن صاحب الكتاب . فمن حقه الدفاع عن مؤلفاته . لكن ما أردت أن أقوله هو أنه إذا كان الباحث لم يستطع أن يبنى أفكارا سبق أن نشرت وأذيعت . فمن يكون له حق الزيادة في دراسته هذه وهو أبسط المبادئ التي يفترضها مبدأ القيام بإعداد رسالة للأستاذ أو الدكتوراه .

والرسالة الثانية عن الشعر هي دراسة قامت بها الباحثة أحلام محمود سيد وتقدمت بها إلى كلية بنات الأزهر . بإشراف الأستاذ الدكتور إبراهيم الشعراوي (وهي عن فن الوصف عند شوقي) .

تنقسم الرسالة إلى ثلاثة أبواب . الأول منها خصصته الباحثة لدراسة المؤثرات المختلفة التي أثرت في شوقي . وهو بدوره ينقسم إلى أربعة فصول . الأول دراسة الأحداث السياسية المهمة والثورات والانقلابات التي عاصرها شوقي متحدة عن كل منها على حدة . وموضحة أثرها في الشاعر وفي الفصل الثاني تتحدث عن الحياة الاجتماعية في هذا العصر . متناولة أسباب فسادها وأهم القضايا الاجتماعية مثل الفقر والغنى والحجاب والسفور والدعوة إلى الاعتصام بدين الله . موضحة موقف الشاعر إزاء هذه القضايا . ما بين التردد تارة ثم التأييد تارة أخرى والفصل الثالث خصصته الباحثة لتناول التيارات الفكرية والأدبية في عصر الشاعر . فتحدثت عن صورة الشعر السائدة حينئذ . وعوامل نهضته . وقد عرضت في هذا الفصل لآراء النقاد المتضاربة حول شوقي بين التجديد والتقليد . ثم عقدت موازنة بين شوقي والبارودي .

أما الفصل الرابع فكان عن رحلات شوقي . وفيه تحدث عن أهم رحلتين في حياة شوقي الأولى إلى باريس في بعثة للتعليم . والثانية في المتنبي إلى الأندلس وقد رأت الباحثة أن الشاعر أفاد إفادة كبيرة من الرحلتين معا سواء من حيث الاطلاع على أحدث الدراسات الأدبية والاتجاهات الحديثة في مجال

الشعر . أو من حيث توفره على قراءة التاريخ العربي وتاريخ الأندلس .

وفي الباب الثاني وموضوعه نشأة شوقي وحياته وثقافته تتحدث الباحثة أولا عن نسب الشاعر وأصوله المختلفة ثم نشأته مذ كان طفلا عاش في كنف خديوي مصر . ثم مراحل تعليمه المختلفة منذ بدايتها حتى بعثته إلى باريس . وتنقسم الباحثة حياة شوقي بعد ذلك إلى مرحلة ما قبل المتنبي . وفي المتنبي ثم ما بعد المتنبي . وهي تقول إنها درست اتجاهات الشاعر الأدبية والفنية في كل مرحلة من هذه المراحل . ثم تحدثت عن أحلامه وصفاته وعفة لسانه وبعده عن الهجاء واعتداده بنفسه وحب الحياة وأخيرا وفاته . ثم اختتمت هذا الباب بالحديث عن آثاره الأدبية ومزنته بين شعراء عصره .

وكما لاحظنا فإن الرسالة تقع في ثلاثة أبواب . خصصت الباحثة بابين منها للحديث عن عصر شوقي ونشأته وثقافته ودراسة كهذه يمكن أن تصبح جزءا أساسيا في الرسالة في حالة توظيفها توظيفا له دلالاته في التأثير على فن الشاعر . أما أن تصبح حشدا للمعلومات تاريخية واجتماعية بهذا الحجم الذي يبلغ ثلث الرسالة على الأقل . فهنا يصبح هذان البابان من قبيل الحشو الذي يمكن اختصار أغلبه . ومن ناحية ثانية تبنت الباحثة في أغلب الأحيان وجهات النظر المؤيدة لشوقي مثل رأى الدكتور شوقي ضيف وأحمد الشايب .

والباب الثالث من الرسالة ينقسم إلى قسمين كبيرين : الأول منها يتحدث عن موضوعات الوصف عند شوقي . وقد جاء في خمسة فصول ونمهد . وقد أوضحت الباحثة المعنى اللغوي للوصف . ومعناه عند النقاد والأدباء . وهي ترى أنه أكثر المجالات صدقا وأكثرها دلالة على شاعرية الشاعر . ثم أملت بأطوار فن الوصف في الشعر العربي عبر التاريخ منذ الجاهلية حتى شوقي وقد ردت الباحثة ما كان مقصودا من الوصف لذاته إلى أربع مجموعات أولها خصصته للحديث عن وصف الطبيعة عند شوقي . ثم وصف الآثار التاريخية . ثم وصف معالم الحضارة العربية وتقاليدها التي دخلت مصر . فتحدثت عن وصف شوقي للخمر واللبالي الراقصة . و « أوقات الأتس » عاقدة مقارنة بين خمريات أبي نواس ووصف شوقي للخمر . ووجوه التشابه في بعض مظاهر السلوك بين الشعارين .

وأخيرا تحدثت الباحثة عن وصف شوقي للمخترعات الحديثة . مثل « الطائرة » ووصف قائدها . والغواصة والقطار الخ ..

أما الجزء الخامس من هذه الدراسة فقد خصصته الباحثة للمقطوعات التي جاء فيها الوصف تابعا لغيره من الأغراض الشعرية . وتدافع الباحثة عن تبنى شوقي للصفات القديمة في ما يقوم به من وصف ، وإلصاقها

والموسيقى فيها دورا مهما في إبراز أجزائها وتوضيح أبعادها.

أما الفصل الرابع والأخير من هذا الباب فقد خصصته الباحثة للحديث عن الناحية الموسيقية في شعر شوقي . وفيه تناولت عنصر الموسيقى وأهميته في الشعر ، ثم حاسة شوقي الموسيقية الموهبة . ولقد قامت الباحثة بمحاولة مبتورة لدراسة الألفاظ وملاءمتها للجرس الموسيقي . وفكرة التكرار في الحروف والكلمات . ولكنها محاولة لم تستغرق من الرسالة سوى ستة سطور (ص ٢٦٣) لكي تتحول مرة أخرى إلى منهجها التقليدي الذي تبنته منذ البداية .

وبعد - فإن أبسط ما يمكن أن يقال عن هذه الدراسة هو أن الباحثة لم تتدرج بالأداة العلمية الملائمة للدخول إلى مثل هذه الموضوعات . ونتيجة للنقص في هذه الأداة الحيوية وقعت الباحثة في كل ما رأينا من أخطاء وكانت الحصيللة تقليدية لا جديد فيها .

والفصل الثاني يتحدث عن (المعاني والأخيلة والصور) جميعا . وفيه تناولت المعاني المبتكرة والمجددة التي قدمها شوقي أما الخيال فقد كان واضحا وقويا عند شوقي في مجالين : أحدهما ما أسمته بالمشاهد الكبيرة ، والثاني ما تناوله من صور بيانية كان يعرض فيها معانيه الجزئية . ولقد كان الشاعر يخلق في كلتا الناحيتين براعة وإتقان «فهو يخلق في سماء الخيال . ويتوهم ويتخيل ويستخرج ما يشاء من الصور الباهرة التي أمتلأ لها شعره . فهذا وكأنه متحف لصور وأشباح تقد عليك من كل جانب ...» ولا تقدم الباحثة أكثر من هذه الأوصاف الهلامية عندما تعلق أو تقوم بتحليل أي قصيدة من قصائد الشاعر المرموقة . فهي غالبا ما تحصر تعليقها بين أن الشاعر أبدع وأجاد في التحليل «أو أن القصيدة» تحتوي على تشبيهات متلاحقة متتالية . وهي مزينة تفوق بها شاعرنا ...» وقد فعلت هذا في كل نماذجها التي اختارتها من شعر الوصف عند شوقي مثل قصيدة أيها النيل وأنس الوجود وغيرها من القصائد التي تلعب اللغة والصورة

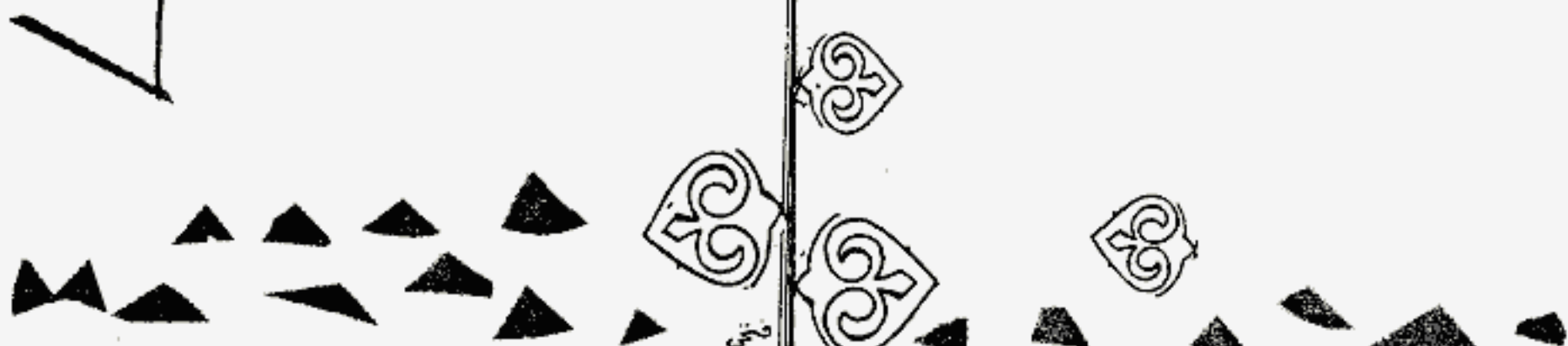
بالمخترعات الحديثة . دون ما مبرر ظاهر لهذا الدفاع . نقول مثلا عن وصفه للطائرة : «والملاحظ على الشاعر في وصفه للطائرة أنه يتحرى تقريب الصور في تشبيهاته . ويختار لها المشبهات القريبة المألوفة للناس من الطير والنعام والصور والصقور ... وبذلك جاءت صورة واضحة ورائعة ...»

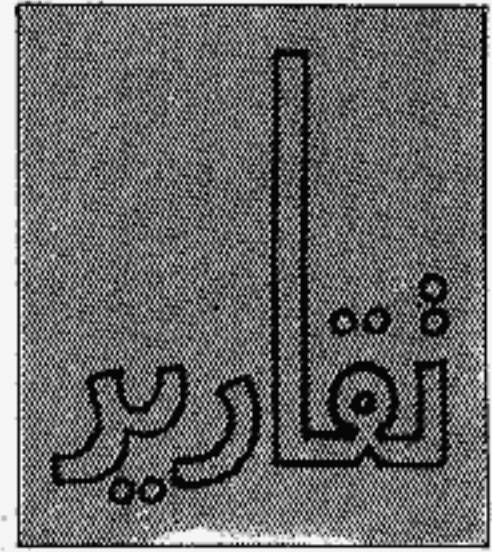
أما القسم الثاني من هذا الباب فقد أوقفته الباحثة على دراسة الخصائص الفنية لشعر الوصف عند شوقي وهو ينقسم إلى أربعة فصول . وحجم هذه الدراسة من الرسالة هو أربعون صفحة لا تزيد من مجموع صفحاتها الذي يبلغ مائتين وسبعين صفحة . مع الأخذ في الاعتبار أن الجزء الخاص بحياة شوقي يقع في أكثر من ضعف حجم الدراسة الفنية .

وفي الفصل الأول من هذا الجزء تتحدث الباحثة عن اللفظ والأسلوب . وهي ترى أن شوقي كان يتوخى في أساليبه ويقتن في اختيار ألفاظه . حتى تكون متجانسة في قوتها أو رقتها مع ما يصفه .



مركز تحقيق تكاملي في علوم إسلامي





الإبداع الفكري الذاتي

حسن حنفي

مكان لها ولا وطن . ولا مستقر ولا مقام . ويكون الأمر أكثر خطورة في الفن وفي مظاهر الإبداع الفني التي تعبر عن تلقائية الروح . فساد التقليد . وظهور التكعيبية والسريالية في أفريقيا !

٤ - إعطاء الحضارة الغربية أكثر مما تستحق ، واعتبارها مركز الكون ، ومنع الحضارات ، وأنها الحضارة «بالأصالة» ، بمثابة للحضارات العالمية . مع أنها حضارة بيئية خالصة ، نشأت في ظروف خاصة ، وذات طابع محلي صرف . وكان ادعاء عالميتها إحدى وسائل التبشير والاستعمار التي استعملها الغرب خارج حدوده للسيطرة على قدرات الشعوب وحصر قواها الذاتية ، ومحور حضاراتها الخاصة ، وإهدار إمكانياتها ، والقضاء على ثقافتها الوطنية .

٥ - استحالة اللحاق بالإنتاج الغربي لغزارة ، وبالتالي فإن معدل الترجمة يكون أقل بكثير من معدل الإنتاج ، مما يعطي الشعوب غير الأوروبية الإحساس بالتخلف ، وبأن الزمن يسير في غير صالحها ، وأن مصيرها هو أن تلهث وراء الغرب دون أن تلحقه فتصيبها «الصدمة الحضارية» التي لا تفيق منها . وكأن انتكاسات الغرب ، ومحاطر الحرب النووية ، ولورات الشعوب حفاظا على أصالتها وهويتها لا وجود لها .

٦ - عزل الشعوب غير الأوروبية عن واقعها . وهو مادة علمها . وإخراجها عن الطبيعة وهي مصدر العلم حتى تصاب بالعجز التام عن التعامل مع الواقع وبالعجز التام عن رؤيته فتتحول ثقافتها إلى ثقافات مكتفية لا شأن لها بحياة الشعوب . فيحدث الفصل بين الثقافة والواقع . وبين العلم والتجربة . وبين الحضارة والحياة فتتوحد الروح وبخمس الجسد .

٧ - عدم تطوير المجتمعات ومنع تقدمها . إذ إنها تلبس «قشرة الحضارة» . والروح جاهية . وتكون لدى الشعوب أحدث منتجات العصر ووسائل الترفيه . ولكن تظل متخلفة بتصوراتها للعالم وبعاداتها وممارساتها اليومية من البصق والتبول في الطرقات .

أولا : من نقل المعرفة إلى الإبداع الذاتي .

وكان الهدف من هذا المهور هو الانتقال بمجتمعاتنا العربية من مرحلة نقل المعرفة عن طريق الترجمة والشرح والعرض إلى إبداع المعرفة عن طريق التأليف والخلق والأعمال التكوينية . لقد بدأنا عصر الترجمة منذ القرن الماضي ، ومازلنا نترجم ونشرح ونعرض . وإذا ألفنا فإنا نترجم ونجمع ما ترجمنا ، نؤلف بينه وننسق ، ولا يتعدى دورنا دور العارض لنظريات الغير ، حتى زاد التراكم ، وغطت الواقع طبقة سميكة من نظريات الغير ، أصبحت مانعا للرؤية ، وكونت طبقة عازلة تمنع الإحساس بالواقع وتحليله ورؤيته رؤية مباشرة ، فأصبح العالم لدينا هو حامل المعرفة وليس مبدعها ، تاجر في سوق الأوراق ، بائعا لبضاعته ، كالحمار يحمل أسفارا .

وتتمثل مخاطر نقل المعرفة في الآتي :

١ - اعتبار الغرب هو المبدع . باستمرار . واللاغرب هو الناقل باستمرار . بحيث تكون العلاقة بينهما أبدية . علاقة المعلم بالمتعلم . والأستاذ بالطالب . والمبدع بالناقل . والخالق بالخلق مما يؤدي إلى التبعية الحضارية . حيث تكون العلاقة بين الغرب وغيره علاقة المركز بالمحيط .

٢ - القضاء على القوى الإبداعية للشعوب غير الأوروبية وذلك بحبسها داخل أرواحها . ودفعها تحت طبقات سميكة من المعارف المترجمة والمنقولة من حضارات الغير التي تمثلها وتترجم على عرشها الحضارة الغربية حتى تسكن وتهدأ وتستكين فيبدأ بالاستعمار ونقوى دعايمه . وقد كانت مهمة الاستعمار باستمرار القضاء على الهويات القومية المعبرة عن روح الأمة كما حدث في الجزائر وإيران وفي كثير من البلدان الأخرى في آسيا (فيتنام) وأفريقيا (جنوب أفريقيا) وأمريكا اللاتينية (المكسيك) .

٣ - ضياع معالم الشخصية القومية في العلم . وتحويل العلم إلى مجرد نظريات مبتورة الجذور . لا

بعد حركات التحرر الوطني التي بدأت في أوائل هذا القرن ، واشتدت في الأربعينيات والخمسينيات ، وقاربت على تحقيق أهدافها في السبعينيات والثمانينيات ، وبعد حصول الشعوب غير الأوروبية على استقلالها الوطني ، بدأت مهمة البناء الداخلي للدولة باستصلاح الأراضي أو بقوانين الإصلاح الزراعي ، وإقامة صناعات وطنية ، وتحقيق أكبر قدر ممكن من العدالة الاجتماعية ، وسيطرة الشعب على وسائل الإنتاج . وكان من ضمن هذه المهام الدفاع عن تراث الأمة وهويتها القومية حفاظا عليها من التغريب الذي كان ولا يزال أهم مظهر من مظاهر الاستعمار الثقافي ، واتساع المجال لإبداعها الذاتي ، وإنهاء فترة «التلمذ» على أيدي الغرب ، بل تحجيمه ، ورده داخل حدوده ، وتقليص إشعاعاته ، وإنهاء أسطورة الحضارة الغربية كحضارة عالمية ممثلة للحضارات البشرية جمعاء .

وكانت إحدى وسائل تحقيق هذا الهدف ندوة «الإبداع الفكري الذاتي في العالم العربي»^(١) التي شارك فيها عديد من الباحثين العرب والمسلمين والغربيين هذا العام . وقد قامت الندوة على أربعة محاور رئيسية :

- ١ - من نقل المعرفة إلى الإبداع الذاتي .
- ٢ - العلم والتكنولوجيا . من التبعية إلى التحرر .
- ٣ - التراث والنهضة الحضارية .
- ٤ - الفكر العربي في النظام العالمي الجديد . التحديات والرؤيا .

وسنقوم بعرض أهم الأبحاث التكوينية في هذه الندوة ومناقشتها . وبيان مدى تحقيقها للهدف من الندوة أو قصورها عنه بموضوعية وأمانة . دون الإخلال بوجهات نظر مقدمي البحوث ودون تحلل عن وجهة نظر أخرى شاملة تعين على الفهم وتحث على النقاش والحوار .

واستغلال الشعوب باسم الدين . وانتظار الفرج والإلهام .

ولكن للأسف لم تستطع البحوث المقدمة - في هذا المحور - تحقيق هذا الهدف . فقد ظل أحدها عاما لمغاية يتحدث عن الكل ولا شيء . والعموميات لا تحقق أهدافا ولا تسمن عجافا . والأفكار التي لا مكان لها ولا زمان والتي لا تضع مشكلات أو تحاول حلها تكون أشبه بأفكار الصائونات الأدبية . أو المتديبات الثقافية . أو أطيشت الدولية . حيث بطير ممثلوها من الشرق إلى الغرب . أو من الغرب إلى الشرق فيمحي بعد المكان والزمان . وما أسهل التنقل بين الحركات الدولية كالانتقل بين الأزهار في بستان . خاصة لو كان البحث عرضا شفاهيا ليس له نص مكتوب موزع على المشاركين . ومقروء من قبل^(١) .

ولم يستطع البحث الرئيسي في هذا الموضوع تحقيق الهدف المرجو من هذا المحور الأول . بل عمل على تحقيق أهداف المضاد . وهو الإقلال من شأن التراث الذاتي . والإعلاء من شأن تراث الغير . وإعطاء ثرائنا أقل مما يستحق . وإعطاء التراث الغربي أكثر مما يستحق^(٢) . ففي تشخيص المشكلة يتم الربط بين الرؤية المستقبلية والعلم . مع أنها في الغرب سابقة على العلم . إذ إنها وليدة فلسفة التاريخ التي هي بدورها وريثة العناية الإلهية . التي تحولت على يد هرردر وكانط ونسج إلى غالبية في التاريخ . فالرؤية مستقبلية مرتبطة - حتى في الغرب - ارتباطا جوهريا بالدين . وهي موجودة في الأخرويات . وفي الإعداد للحياة الآخرة وفي إثبات خلود النفس . وفي النبوة ذاتها التي تعني قراءة المستقبل كما هو معروف من لفظ « نبي » المشتق من فعل « نبأ » . وبالتالي كانت النبوة والنبوة صنوان . وفي تحليل المشكلة بالأسباب الدينية . فإن التواكلم أحد الاتجاهات في التصوف . وقد سادت لظروف تاريخية إبان تخلف المجتمعات الإسلامية . ولكنها كانت أحد الاتجاهات مع اتجاهات أخرى مضادة لها تثبت خلق الأفعال وحرية الإرادة والتدبير والروية والتخطيط والإعداد للمستقبل على ما هو معروف عند المعتزلة . وفي «سورة يوسف» في القرآن الكريم وتدبير يوسف لأعوام القحط بتخزين الغلال بالإضافة إلى محاربة القرآن للعرافة والتنجيم . والأزلام والأنصاب وضرب القداح والطير والفأل إلى آخر ما هو معروف عند العرب وعند القبائل السامية بوجه عام . أما الأخرويات فإنها تعني الإعداد للمستقبل والسعي والكد والكدح . وأن العمل هو وحده مقياس التقويم . أما حتم النبوة فإنها لا تعني توقف التاريخ والتطور . بل اكتمال الوعي الإنساني واستغلال الإرادة والعقل . ونستمر النبوة في العلم . فالعلماء ورثة الأنبياء . وفي الاجتهاد وإعمال العقل والاستدلال والنظر والمدرابة . وقد اكتمل التاريخ

عند كانط وهيجل وهومرل . وعند كل فلاسفة التاريخ . ولم يمنع ذلك من ظهور الدراسات المستقبلية في الغرب . ولا يمثل المستقبل أي خطر على القيم الدينية . فقد قال المعتزلة بالتوليد أي مسؤولية الإنسان عن أفعاله المستقبلية . والقرآن نفسه يميز بين التأخر والتقدم « لمن شاء منكم أن يتقدم أو يتأخر » (٣٧ : ٧٤) . أما الأسباب الحضارية فهي في حقيقة الأمر أسباب دينية أيضا . فالعصر الذهبي المجيد في الماضي الذي ولي ولا يمكن اللحاق به والذي يمثلته حديث «خير القرون قرني ...» موجود في كل فترات التاريخ . والحديث نفسه ضعيف ضد روح الإسلام القائم على التخطيط والتدبير والإعداد للمستقبل والفتح . ومحاربة القرآن للتخلف والعودة والاستقلال والارتكان في الأرض . أما حديث المحدثين المشهور «إن الله يبعث على رأس كل مائة سنة من يحد هذه الأمة دينها» فإنه يعني الإصلاح والتغير وإعادة التفسير طبقا لظروف الحياة في الدين والدنيا معا وليس في الدين فقط . والإسلام لا يفرق بين الدين والدنيا . والاجتهاد نفسه لا يعني الارتباط بالأصل قدر اعتبار الفرج . بل إن المصلحة يمكن أن تقضي بإعطاء الأولوية المطلقة للفرع على الأصل . أي للجديد على القديم . لذلك سمى إقبال «الاجتهاد» مبدأ الحركة في الإسلام . أما عقيدة المهدي المنتظر فهي إحدى العقائد التي تبعث المجتمعات على الثورة كما هو واضح في منظم دراسات علم الاجتماع الديني في موضوع «المشيانية» messianism التي تقوم على التخطيط والإعداد للمستقبل وظهور المخلص آخر الزمان . هذه الأسباب الدينية يمكن تأويلها لصالح النظرة إلى الخلف كما يمكن تأويلها لصالح النظرة إلى الامام . ويكون الهك حيث هو موقف الباحث المسبق من موضوع الدين والتقدم . أما الأسباب الاجتماعية والسياسية فإنها لا تخص العالم العربي والإسلام وحده . بل هي نظريات عامة في علم التاريخ مثل انهيار التاريخ في كل حضارة في دورته الأولى . دون أن يسبب ذلك بالضرورة نظرة تشاؤمية قدرية أبدية . خصوصا لو كان التفاضل هو جوهر الوحي «لا تقنطوا من رحمة الله» (٣٩ : ٥٣) . «وإن من الشر فيثوس قنوط» (٤١ : ٤٩) أما الخشية الطبيعية وتفسير سلوك المجتمعات بالبيئة الزراعية الصحراوية في مقابل البيئة الصناعية . فإنه تصور غربي خالص يربط بين الزراعة والتأخر والصناعة والتقدم وقد استطاعت مجتمعات زراعية مثل الصين وفيتنام ومصر أن تقيم حضارة وتخطط للمستقبل . أما أيديولوجيات الماضي فلها ما يقابلها في نظريات الصلاح والأصلح والقاشية عند المعتزلة بل في ارتقاء الصوفية وفي تصورهم لتطور العالم كما هو الحال في «فصوص الحكم» عند ابن عربي . إن لفظ «التقدم» في النهاية لا يعني القديم في مقابل الجديد بل التقدم في الزمان في مقابل التأخر . وبالتالي فقد

حاول الباحث انتقاء حجج ومواطن من التراث لتزويد حكما مسبقا لديه وهو عدم توجه الذهن الغربي نحو مستقبل كما يتوجه الذهن الغربي الذي حول المستقبل إلى هم وصنعة . وفقد الحاضر والماضي والطبيعة والتلقائية . وسعى إلى مستقبل مهدد بالفناء والدمار بالأسلحة النووية^(٣) .

ثانيا : العلم والتكنولوجيا : من التبعية إلى التحرر

ويهدف هذا المحور إلى إثبات أنه حتى في مجال العلم والتكنولوجيا . لا يوجد نقل بل إبداع . ولا توجد تبعية بل استقلال . فالعلم - وتطبيقاته في التكنولوجيا - مرتبط بالنظرة العلمية للكون . لا ينشأ في جيل واحد . بل نشأ في الغرب في عدة أجيال نتيجة لتراكم حضاري طويل . سالت فيه الدماء . وحرق فيه الأبدن . وسجن فيه العلماء . وعذب فيه الرواد . وقد حدث ذلك على النحو الآتي :

١ - تحرير الوجدان الأوربي في عصر الإحياء . في القرن الرابع عشر من ثقل العصر النوسيط في الدين والعلم والفلسفة . وبدأ اكتشاف أدب القدماء الإنساني في أدب اليونان وإحيائه والنسج على منواله . فلا إبداع بلا بحث في الأصول . وبلا خيال وشعر وأدب (بوكاشيو . بترارك) .

٢ - كانت حركة الإصلاح الديني نالية للإحياء وسابقة على تأسيس العلم . فتصحيح موقف الإنسان في العالم شرط لقيام العلم . والصلة المباشرة بين الإنسان والله دون توسط . وحرية الإنسان في تفسير الكتب المقدسة وأولوية التقوى الباطنية على المظاهر الخارجية . والطفوس والشعائر . وعلى ارتباط الدين بالوطن واللغة القومية . وإعادة بناء الموقف الحضاري هو شرط قيام العلم . وهو الذي يسمح بظهوره . وقد تم ذلك في القرن الخامس عشر . وكان ثمة المطالبة برأس لوثر ومذاهب البروتستانت .

٣ - تحقيق نهضة شاملة تقوم على اعتبار الإنسان محور الكون . والطبيعة مصدر العلم . وتقوم بمهمة نقد القديم . وإفساح المجال للجديد . وإعادة بناء التراث . وقد تم ذلك في عصر النهضة . في القرن السادس عشر . وظهور النزعة الإنسانية عند إراسم وبداية تأسيس العلم الطبيعي . وكان ثمة ذلك محاكمة كوبرنيكس وحرق جيوردانو برونو علنا لنظرياته في الفلك وفي الإنسان المعاصرة لأرسطو والكنيسة .

٤ - الإعلاء من شأن العقل . واعتباره آلة العلم . وتأسيس المنهج العقلي الاستدلالي (ديكارت) . وتحول العقلانية إلى تيار حضاري من أجل إعادة قيام النظم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية على أسس عقلانية . فحرية الفكر ليست خطرا على التقوى . ولا على سلامة الدولة . بل إن القضاء على حرية

الفكر خطر على الثقوى ويهدد سلامة الدولة (سينوزا). وقد تم ذلك في القرن السابع عشر. وكان الفن تعذيب جاليليو ومحاولة اغتيال سينوزا بغيره في الظاهر من الخلف.

٥ - تفجير العقل في شتى مجالات الحياة، وظهور تطبيقات العقل في المجتمع. فاندلعت الثورة الفرنسية تطبيقاً لمبادئ فلسفة التنوير: العقل، والطبيعة، والإنسان، والتقدم، والحرية، والديموقراطية. ودفع الفن شهداء الثورة الفرنسية من المفكرين الأحرار ووضع رقابهم تحت المفصلة مثل كوندريسيه.

٦ - الانتقال من العقل إلى المادة، ومعرفة قوانين الحركة والتطور، ونشأة العلم التجريبي وقيام الثورة الصناعية، وظهور مكتشفات العلم وتطبيقاته حتى أصبحت الحضارة الأوربية مرادفة للحضارة العلمية الصناعية. وكان الفن لهم الإخاد والكفر والمادية ضد العلماء. وقد تم ذلك في القرن التاسع عشر.

٧ - ظهور الثورة الصناعية الثانية، وتطبيقات العلم في التكنولوجيا، وظهور مجتمعات الصناعية المتقدمة، والحاسبات الآلية، وحساب المستقبل العالم. وقد كان الفن المدفوع هذه المرة من روح الحضارات ودماء الشعوب. وعلى هذا النحو، كانت التكنولوجيا وريثة العلم، والعلم وريث التنوير، والتنوير وريث العقل، والعقل وريث النهضة، والنهضة وريثة الإصلاح، والإصلاح وريث الإحياء. ولم يحدث المعلم في فراغ، ولم تنشأ التكنولوجيا من عدم، وبالتالي كان نقل العلم والتكنولوجيا دون المراحل الممهدة لها هو نقل لمظاهر التقدم على أسس من التخلف.

ولم تستطع الأبحاث المقدمة في هذا الحور تحقيق هذه الرؤية على وجه التمام، فقد وقعت بعض الأبحاث في النموذج الغربي للتقدم عن طريق النقل المباشر لآخر إنجازات العصر، فأهتت خصوصيات الشعوب نظراً لتقدم وسائل الاتصال التي قضت على بعد المسافات ونمايز الحضارات^(٥٤). ويمكن تلخيص الوضع كالآتي:

١ - اعتبار الحضارة الإنسانية واحدة، وأن التفاعل الحضارى قادر على صهر الحضارات وبالتالي إنكار خصوصيات الشعوب، وتكون الحضارة الغربية ونموذج تقدمها هو النموذج الأوحى للتقدم لكل الشعوب وعلى رأسها الشعوب غير الأوربية.

٢ - النظر إلى التراث على أنه يمثل عودة إلى الماضى بالضرورة، وعلى أنه أساس الدعوات المحافظة في حين أن التراث قد يكون أيضاً رؤية مستقبلية، وقد يكون قادراً على إقالة الحاضر من عثراته والإعداد للمستقبل، وتهيئة شروط التقدم.

٣ - إنكار محاولات كل شعب لتحقيق التعبير الاجتماعى من خلال التواصل الحضارى والتجانس في الزمان. واعتبار أن محاولات الجميع بين النقل والعقل، وبين الماضى والحاضر، وبين التراث والتجديد، كلها محاولات مدانة سلفاً، وإثارة نموذج لانقطاع. فالدولة العثمانية انقطاع في المجتمع العربى. في حين أن المجتمع العربى هو الذى يمثل انقطاعاً عن الدولة العثمانية. فإزالت التيارات الثلاث الرئيسية المكونة لفجر النهضة العربية وهى الإصلاح الدينى والتيار العلمانى والتيار الليبرالى، مازالت كلها مفروشة في الإسلام فعلاً أو رد فعل أو إعادة صياغة وبناء.

٤ - إنكار تجارب الشعوب الأصلية وطرق التعبير الاجتماعى التى تقوم على المحاولات والخطأ مثل التجربة الناصرية، والاشتراكية العربية، والاشتراكية الأفريقية، ومحاولات أمريكا اللاتينية لإقامة علوم اجتماعية وطنية مستقلة عن العلوم الاجتماعية الغربية. واتهام كل التجارب الأصلية (محمد على - عبد الناصر) بأنها نماذج غريبة برجوازية.

٥ - التأكيد المطلق على أن عوامل التغيير والتنمية تكمن حقيقة في القوى الاجتماعية والعوامل الاقتصادية مما يوحى بمنهج مادية خالصة على الرغم من أثر الأفكار والمعتقدات وأنساق القيم في سلوك المجتمعات النامية وتحديد تصوراتها للعالم وبواعثها وأنها لا تقل مادية من ناحية الأثر عن العوامل المادية الفعلية.

ويقوم بحث آخر بتصحيح الوضع، فيرفض محاكاة الغير وتقليد النمط الغربى^(٥٥). ويتخذ عقبات الإبداع في خمس، أولاً الاستمرار في محاكاة النمط الغربى من أجل سد الفجوة أو اللحاق بالركب. وذلك لأن محاكاة الغير تقضى منذ البداية على أى حافز للإبداع. مادام ما نحتاج إليه معداً وموجوداً سلفاً، فأننا، الاستيراد على نطاق واسع للمنتجات التكنولوجية دون جهد مواكب لتلك ناحية التكنولوجية ذاتها باعتبارها مجموعة من المهارات والمعارف، ثالثاً، غياب حرية الفكر والتعبير، وسيادة القهر الذى يجد له مبررات - أحياناً - في بعض جوانب تراثنا الدينى. فلا إبداع إلا في مجتمع واع وعالم بما يدور على أرضه ومن حوله. رابعاً، النظر إلى العلم نظرة السحر، وأن حقائقه أبدية لا يمكن نقدها، وبالتالي ينحول العلم إلى أسطورة. خامساً، عبادة القديم أو الانقضاء عنه، في حين أن الموقف النقدي من التراث هو شرط الإبداع. فالتراث متغير ومتحول ومتبدل ويمثل اجتباذات الأجيال على تباعد الأزمنة والأمكنة.

وبالإضافة إلى البحوث النظرية أو التاريخية في الإبداع، هناك بحوث أخرى تطبيقية في إبداعات العرب في العلم والفلسفة والاجتماع واللغة. ففي مجال التكنولوجيا حقق العرب إبداعاً ضخماً لا نعرفه نحن

اليوم كما نعرف إبداعاتهم في الأدب واللغة والتاريخ وعلوم الدين^(٥٦). وهو الإبداع الذى سبقنا الغرب في درسته في مجال تاريخ العلوم ولم تلحق به نحن إلا مؤخراً بإنشاء معاهد تاريخ العلوم في جامعاتنا. وقد أعطى الباحث نماذج من منجزات للمهندسة ليكانيكية العربية، وحلل بعض أمهات الكتب، مثل كتاب الحبل، لبنى موسى، و«الجامع بين العلم والعمل النافع في صناعة الحبل للجزرى». و«الآلات الرومانية» لثنى الدين مع إعطاء أمثلة شارحة من الكتب الثلاث^(٥٧). ثم يبين الباحث بعض العوامل الكامنة وراء الإبداع التكنولوجى العربى ومنها: أهمية الدولة المستقلة والجيش الوطنى، أهمية اللغة العربية، أهمية البحث العلمى والتجربة والاختراع، الاعتماد على الذات والصنع المحلى، العلاقة بين العلوم التكنولوجية وبين التطبيق، توفر الخبرات الكافية، رعاية العلماء والمهندسين وتمكينهم من التفرغ للعمل العلمى، إيمان الدولة بالعلم وبذ الثروة، لم يكن دورنا إذن نقل العلم اليونانى إلى الغرب، فهما أو عن سوء فهم، بل كان إبداع العلم. ولم يعد تاريخ العلم خارج العلم إخفاء لمصادر العلم الأوربى، بل أصبح دالاً على تصور العلم، وعاملاً على تقدم العلم. وربما كان البحث في حاجة إلى بيان أثر التوحيد على العقلية العربية في دفعها نحو البحث عن اللامتناهى في الرياضة وعن قوانين حركة المادة في الطبيعة، وعن إحساس الأمة بالرسالة والغاية واختراف، أو ما يسمى بلغة العصر بالمشروع القومى.

وفى مجال الفلسفة يغلب على أحد البحوث طابع الدفاع والتفريط للحاضر الحضارى الإبداعى المؤيد بمنهج التصوص والشواهد التاريخية على عظمة الإسلام ودفعه العقل العربى على التفلسف والنظر والاستدلال، وخلافة الإنسان لله على الأرض، وربط النظر بالعمل، واحترام فكر الآخرين وحضارات الأمم، واتباع منهج التجريب عند العلماء^(٥٨). ولئن يتم الإبداع في الحاضر المنشود إلا باتباع مناهج القدماء في النظر والتجريب، ولكي يتم ذلك لابد من إنشاء جامعات متخصصة من نوع جديد أو على الأقل اثنين، واحدة للعلوم الإنسانية، والأخرى للعلوم النظرية التطبيقية مع ضمان حرية الفكر. وقد غاب عن البحث أى تحليل للأوضاع الاجتماعية التى ساعدت في الماضى على الإبداع في الفلسفة أو في الحاضر التى تعوق هذا الإبداع، ولم يربط الإبداع الفلسفى بأى مشروع قومى، وكأن الفلسفة تم في فراغ، لا مكان لها ولا زمان، ودون بيان لكيفية تحقيق ذلك في نظام سياسى يعتمد على القوة دون العلم^(٥٩).

وفى ميدان علم الاجتماع بين أحد البحوث مساهمة العرب في علم الاجتماع^(٦٠). فقد افتتح العرب على

القدماء . ورفضوا الانغلاق والتعصب . وخلقوا أطرا واسعة لتطوير ثقافتهم وحضارتهم . وقد تباينت المواقف بالنسبة لإبداع العرب بين موقفين . الأول بمنهجية وأمانة المنهج الأوربي في التأكيد على أن أوروبا هي منبع العلوم . والثاني رد فعل مضاد يجعل للمفكرين الشرقيين أثارا حاسمة على الفكر الأوربي منشأ وتطورا . تعصبا بتعصب . وهوى بهوى . ويحاول الباحث شق طريق ثالث موضوعي علمي هادئ . ويعد ذلك في ابن خلدون كمؤسس لعلم الاجتماع قبل أوجست كوت . فقد وقف العرب موقف الرفض من منطق أرسطو من منظور اجتماعي وليس فقط من منظور فلسفي كما حدث بعد ذلك في الغرب . كما رفضه الفقهاء عندما رأوا مخاطر القياس في علوم الدين والدنيا . وقد نقد ابن خلدون منطق سطو ظاهريا وذلك لأنه مجرد آلة للعلم وباطنيا بنقده سوربة . ويختم عن منطق الحس والتجربة . لاستقصاء لمعرفة الواقع . لقد أسس ابن خلدون مناهج البحث التاريخي . ودرس المجتمعات البشرية وتطورها دراسة علمية تجريبية تاريخية . وميز بين المجتمع والدولة . وهو ما لم تعرفه أوروبا إلا مؤخرا . وبين عوامل تطور المجتمعات وقوانين التطور الاجتماعي . وجعل للعلوم الإنسانية منهجا خاصا . في حين أن الغرب ظل حتى الآن يستعير لها مناهج العلوم الطبيعية لدراسة الظواهر الإنسانية . كما استطاع ابن خلدون أخيرا أن ينهي إلى تصور شامل وكلي للمجتمع نفسه يضع الفكر والثقافة في إطارها السياسي والاجتماعي والاقتصادي . ويبدو أن الباحث مازال تحت تأثير رد الفعل على الغرب وتميزه حضارته .

وفي بحث آخر يعتمد على علم نفس الطفل الغربي . وعلى تجربة خاصة على ابن الباحث تظهر إمكانية تعلم اللغة العربية منذ الطفولة الأولى إذا ما تحدثنا الطفل في المنزل⁽¹¹⁾ . وبالتالي تسقط دعوى القائلين بترويع العامة كلغة للحياة اليومية وإبقاء الفصحى لغة الثقافة والتدوين . وعلى هذا النحو يتحقق الإبداع ولكن بأطر نظرية غربية وبمناهج تربوية غربية دون إحساس بالتناقض بين شروط الإبداع وأطر الإبداع ونتائج الإبداع ودون أية إشارة إلى دراسات لغوية مشابهة في تراثنا اللغوي القديم .

ثالثا : التراث والنهضة الحضارية .

وهو أغنى المحاور وأهمها . بل محورها الأساسي لأن المحاور الثلاثة الأخرى كانت تعود وترجع إلى هذا المحور . أي الصلة بين التراث القديم والنهضة المعاصرة . ويهدف هذا المحور بالفعل إلى البحث عن شروط الإبداع في ربط الماضي بالحاضر والحفاظ على الهوية القومية المتمثلة في تراث الأنا في مواجهة التغريب المتمثل في تراث الغير . وإعادة بناء تراث الأنا على التجارب الوطنية المعاصرة . ورصيد

الشعوب الضخم المتمثل في خبرات أجيالها الحالية⁽¹²⁾ . فإذا كان الغرب قد أعطى نموذج النهضة على أنقاض التراث . فإن المجتمعات غير الأوربية تعطي النموذج الآخر للنهضة على أكتاف التراث . وبالتالي تكون البشرية أمام نموذجين : الانقطاع أو التواصل . والتراث لدى الشعوب النامية . وهي الشعوب التاريخية . هو الذي يعطيها هويتها وأصلها وخصوصيتها . ونعميتها من البيع والتغريب والذوبان في الآخرين . وتحت جذوره في وجدان الشعب . يحدد تصوراتها للعالم . ويعطيها توجهات للسلوك يعطيها عمقها التاريخي ضد النقل والاستيراد . ويجعل حاضرها أكثر ازدهارا وكثالا وغنى من التحديث المنقول . ويدفعها نحو التقدم . ويطلق طاقاتها . وبالتالي تحقق الاستمرارية التاريخية وخصوصيات الشعوب . وتتعدد النماذج . وتتجاوز فيما بينها . وتكون الحضارات كلها على مستوى واحد من المساواة . وتكون علاقاتها علاقات تبادل وتساوي لا علاقة مركز وأطراف . ولا تقتصر مادة التراث فقط على التراث الديني . الكتب المقدسة والعلوم الدينية . بل تشمل أيضا الأمثال العامة والأدب الشعبي والسير والملاحم التي مازالت الشعوب تستشهد بها . بالإضافة إلى تجاربها ورصيداتها الحياتي وخبراتها اليومية المعاشة . ولما كان كل تراث يشمل النقيضين . أتت أهمية تفسير التراث كشرط للنهضة الحضارية عن طريق استبعاد أحد النقيضين الذي يتعارض مع مصلحة الأمة ومتطلبات الأجيال الحاضرة . وبالتالي تتم قراءة الحاضر في الماضي . ويتفق من القديم ما يحقق مصالح الأغلبية . ويُعاد الاختيار بين البدائل طبقا لحاجات العصر . وتمثل سلبات التراث في التصور التسلطي للعالم المتمركز حول الواحد . وسيادة المعرفة النصية كما هو الحال في علم أصول الدين . وغلبة المنطق الصوري . والتصور الثنائي للعالم . وسيادة الفضائل النظرية على الفضائل العملية كما هو الحال في علوم الحكمة . وسيادة القيم السلبية على القيم الإيجابية كما هو واضح في التصوف . وتمثل إيجابيات التراث في جوانبه العقلانية والطبيعية والإنسانية والعملية والاجتماعية كما هو واضح في التراث الاعتزالي . والتراث ليس موجودا فقط في بطون الكتب وأمهات المثون بل هو سلطة . تمثلته حركات المعارضة من شيعة وخوارج ومعتزلة . كما تمثلته القوى الاجتماعية المختلفة . العليا أو المتوسطة أو الدنيا .

كما أصبح الآن نقطة انطلاق إلى الثورة بعد تغيير المراكز من الواحد إلى الكثير أو من الله إلى الإنسان . أو تغيير المحاور من الأعلى والأدنى إلى الأمام والخلف أو في تغيير المستويات اللاهوتية والفقهية والصورية إلى المستويات الفردية والاجتماعية .

ويقف التراث الذاتي في مواجهة تراث الغير لتحجيمه وورده داخل حدوده وإفساح المجال للإبداع

الذاتي . فالحدثة لا تعني العيش على مستوى الإنتاج في الغرب والمتنع بها سواء في أساليب الحياة أو في الاطلاع على آخر صيحات العصر في الثقافة والأدب والفن . فالحدثة بهذا المعنى تروج للتقدم الخارجي وتترك التخلف في الأعماق . وتحدث الانقطاع بين الحاضر والماضي . وتولد انحازة من أجل الدفاع عن الوضع القائم . وتفرض على خصوصية القديم ونوعيته . ويستحيل من خلالها اللحاق بالغرب . وتكوين طبقة من المستغربين للتأوربين تدين بالولاء للغرب والدوران في فلك الأجنبي . ومع ذلك فقد استطاعت الحدثة بهذا المعنى تكوين جيل من المتخصصين . كان له فاعليته وأثره في الحياة العامة . وتعلم أجيال لاحقة من الوطنيين . وتكوين نوافذ مفتوحة على العالم الخارجي . ونوافذ للعالم الخارجي على العالم العربي . وكانت خطورة ذلك أن نشأ نزاع بين التحديث والتغريب . فأصبحت وظيفة الشعوب الناهضة النقل والاستيعاب . تخطط بين العلم والمعرفة . بين نشأة العلم وتناج العلم . بين التصور العلمي للعالم واكتشافات العلم . وتتصور أن التقدم هو استيراد آخر المخترعات والإنجازات التكنولوجية الحديثة . فتقفز إلى النتائج دون المقدمات . وقد أدى التغريب على هذا النحو إلى عدة مخاطر منها التعلم المستمر والتعلم على أيدي الغير إلى مالا نهاية . وتحويل الذهن من مبدع للعلم إلى متلق للعلم . واستمرار الترجمة والنقل إلى مالا نهاية دون الانتقال منها إلى التأليف . وكأن الترجمة غاية في ذاتها وليست وسيلة للتمكن من شروط الإبداع . وتكوين مركب العظمة الحضاري لدى الشعوب الغربية وفي مقابلها مركب النقص الحضاري لدى الشعوب غير الأوربية مادامت العلاقة بينهما باستمرار أحادية الطرف . طرف يعطي وطرف يأخذ . وضياح قدرة العقل على التفكير وتحويله إلى وظيفة الذاكرة في الاستيعاب والحفظ . حتى أصبحت الحضارة الغربية هي النموذج الأوحد لكل الحضارات . وتم تزييف الحضارات الأخرى على يد الاستشراق والأنثروبولوجيا . وانتشرت خارج الحدود كمقدمة للاستعمار . أو كناية له كأحد مخلفاته . ومنذ فجر النهضة القومية بدأت الشعوب المنحدرة حديثا في التحرر من الأسر الحضاري الغربي . بعد أن رأت نفسها في مرآة الغير . فاطلعت على الجديد . وحدث لها الصدمة الحضارية . ونهلت من حضارة الغير .

وبدأت في النقد الذاتي للتراث . وحاولت الحضارات الوطنية تأصيل حضارات الغير . مثل العقل والطبيعة والعلم والتزعة الإنسانية والحرية والديموقراطية والتقدم وكأنها منبثقة من التراث القديم . ثم حدثت محاولات لتحجيم الغير وتم إدراك محلية الثقافة الغربية . وأنها ثقافة بيئية خالصة . لها بداية وتطور ونهاية . وحدثت محاولات عدة للتخلص من آثارها وكتابة تاريخ جديد من منظور غير أوربي . ومحاولات إقامة علم جديد لنقد الغرب «الاستغراب» أسوة بالاستشراق . وكان في

ذلك إفادة للغرب ذاته لرؤية ذاته في مرآة الغير كما رأينا ذاتنا في مرآته منذ عدة أجيال وإبان عصر نهضته . وذلك كله من أجل القضاء على تمرکز العالم حول الغرب . ووضع الحضارات الإنسانية كلها على نفس المستوى بعد حصر ، فأنقض القيمة التاريخية وورده للشعوب التاريخية صاحبة الحق فيه .

وبعد إثبات تراث الأنا وتجميع تراث الغير تبدأ النهضة الحضارية وذلك بصياغة الثقافة الوطنية ابتداء من حركات التحرر الوطني حيث انتهى عصر الهيمنة الأوروبية . وظهرت ثقافات التحرر الوطني . وتفجير القوى الوطنية الخلاقة . وظهور المشروعات القومية . وقد أعطت ثقافات التحرر الوطني نماذج عدة . مثل الثورة الثقافية في الصين . والمقاومة الفيتنامية . والثورة الكوبية . وثورات الفلاحين في أمريكا اللاتينية . والثورة الأفريقية . وأخيرا الثورة الإيرانية . كما أبدعت الثقافة الوطنية في موضوعات مثل دور الجيوش الوطنية في قيادة الثورة . ودور الدولة في التنمية . وتحالف قوى الشعب العامل . وصياغة الاشتراكية العربية . وبرزت القومية العربية كحركة تحرر وطني . وتكوين حركة عدم الانحياز . وتمثل اتجاهات التجربة لدينا ثلاث تيارات : الأول الإصلاح الديني أو الإسلام السياسي الذي استطاع إشعال الثورة ضد الاستعمار والدفاع عن الحرية والديموقراطية ضد طغيان الحكام . والدعوة إلى الاشتراكية . والعدالة الاجتماعية . والإسهام في حركة التقدم . والدعوة إلى العلم والقوة والصناعة . والدعوة إلى وحدة الأمة الإسلامية . ومع ذلك فقد كانت له حدود منها : احتياجه لصياغات فكرية محكمة وبرامج وطنية أكثر تفصيلا . ورفض الفكر الطبيعي المادي واعتباره إلحادا . وغياب التمييز بين مفاهيم الإصلاح والنهضة . والتغير الاجتماعي والثورة . وانتهاء الحركة ذاتها إلى سلفية كما بدأت . والثاني العلمية أو الماركسية وهو الاتجاه الذي بدأ من تراث الغير الذي استطاع أيضا الثورة ضد الاستعمار . وتميز بحيويته وحساس أفراده . ومع ذلك فقد كانت له حدود منها : عدم التخلص من تراث الغير . والدجاطيقية . والحذلقية الفكرية . وغياب الواقع الإحصائي . وعدم قيام وحدة وطنية بين فصائلها أو بينها وبين غيرها من القوى الوطنية والولاء للأمة بصرف النظر عن المصالح القومية للشعوب . وإعطاء الأولوية للمذهب السياسي على الوطني القومي . والثالث الليبرالية أو الرأسمالية . وقد قدر لهذا التيار أن يحكم بالفعل . واستطاع بناء الدولة الحديثة ونشر مفاهيم الحرية والدستور والعدالة . وتفجير الثورات الوطنية . وارتباطه بالاتجاه الإسلامي . ومع ذلك فقد كانت له حدود منها : نشأة الرأسمالية كنتيجة طبيعية . وسيادة النظم الملكية الوراثية . والتلاعب بالحرية والدستور والحياة النيابية . والفساد العام والرشوة والتهرب من الضرائب . وقد تعثرت نهضتنا الحالية نظرا لعدم وجود تصور جدلي بين الزمان

والتاريخ . بين مرحلة التجربة الوطنية ومراحل التاريخ . فإما ترجع إلى الماضي كما هو الحال في الحركات الدينية السلفية أو نستبق المستقبل كما هو الحال في الحركات العلمانية . ونسئ اللحظة التاريخية الحاضرة التي يمكن وصفها بأنها أزمة الغرب وريح الشرق . والقدرات الذاتية للشعوب غير الأوروبية . ولذلك يتم اليوم حصار الإبداع وإجهاض العقول عن طريق احتكار النظم السياسية للعمل الوطني وعزل المثقفين عنه ، وعدم تحييد طاقات الشعب كلها لخدمة القضية الوطنية ، والعزلة عن الواقع ، وعدم وجود خبرات محلية تبدأ منها التجربة الوطنية حتى يحدث الإبداع ، والهجرة إلى الخارج أو ما يسمى باستنزاف العقول ، أو الهجرة إلى الداخل والتقوقع على الذات ، والتخصص العلمي الدقيق دون وعي سياسي ، والتعاشية والارتزاق وإثارة السلامة وتوظيف العلم لمن يدفع أكثر ، ومحاصرة المبدعين وإجهاض العقول حتى يتم الإحباط العام ويسرى الموت في الروح ، ويسود الاكتئاب والسوداوية .

وفي نفس المحور يقدم أحد الباحثين تحليلا لفظيا لمفاهيم التراث والابتعاث والإبداع أو الأصالة ويستعمل منهجا لغويا اجتماعيا فقهيا دقيقا يصل إلى حد القضاء على التجارب الحية التي خاضتها الشعوب العربية منذ القرن الماضي . ويميز بين عوامل ست في الخطاب العربي : اللغة . والسلوك المتجسد اللاواعي في سلوك الأفراد . ونوعية الخيال . والنظرة إلى الكون المستمدة من التوحيد . والنظرة إلى الإنسان المنبثقة من مفهوم القطرة . وتصور المجتمع الأفضل المنفرد من مفهوم مكارم الأخلاق . وكان يمكن إضافة عوامل أخرى مثل الأمة والطبيعة والتاريخ . ويوجد هذا الخطاب في ظروف ثلاث : الظروف الزمنية أو الآن التاريخي . الظروف الاجتماعي أو اختياري النخبية إطار الفضيلة والأخلاق . وظروف المواجهة والاعتراض . ولا يحدث أي ابتعاث حضاري إلا بمفهوم نقدي تاريخي للثقافة مثل نظرة العرب إلى التاريخ الدائرية أو الحزونية ، والبؤس كوعي بالانحطاط . وضرورة أن يتم الابتعاث على يد العرب أنفسهم . ويقوم الابتعاث على عدة دوافع مثل إرادة توسيع قاعدة الابتعاث والإصلاح وضرورة اختزال التطور . ولكن البحث يغفل عن خصوصية الثقافة ويرى وضعها في إطار الثقافات الإنسانية المشتركة . كما يجعل الوفاء والإبداع متعارضين . في حين أنه لا إبداع بلا جذور . ولا خلق بلا أصالة . كما أن البحث لا يميز بين العلم وتاريخ العلم . فرياضيات الخوارزمي وطب ابن سينا يعبران عن تصور علمي في عصرهما . وإن كانت نتائج العلم متغيرة . ويدعو البحث في النهاية إلى ثورة تربوية على نهج محمد عبده . وهو نهج لا يتفق مع المنهج الاجتماعي الذي يؤدي بالضرورة إلى الثورة السياسية أي إلى تغيير في البنية الاجتماعية .

وفي نفس المحور ولنفس الهدف . حاول أحد الباحثين صياغة نظرية ثورية للتراث . لخدمة قضية الهوية الحضارية والمستقبل . وطرح إشكالية الهوية الحضارية في أوقات الأزمة . كما هو الحال في الأزمة الراهنة^(١٧) . ولا تنحى الهوية الحضارية أي بناء ميتافيزيقي أو تاريخي . بل مجموعة الأساق الثقافية الحية . ترسم في مجال تاريخي . والتراث هو ما بقى من التاريخ حيا فيها . وتشكون من عناصر متعددة مثل البيئة والزمن والحركة الاجتماعية . ووسائل الإنتاج ونوعية النظم السياسية وقدرات الجماعة . وتكشف عن ذاتها في مفاهيمها للإنسان والكون والزمن والمعرفة . أما بالنسبة للهوية الحضارية والمستقبل . فإنها يتحدان معا في الواقع الحضاري وتحديات العصر . ويتميز الواقع الحضاري العربي بعدة أشياء منها : أنه منطقة حضارية صاغها الإسلام . تشترك في لغة واحدة كأداة للتعبير . مستمرة العطاء . بينتها الاجتماعية قديمة . يغذيها الدين . ويعيش مع الرواسب التراثية . وعجزها عن تحويل أصالتها إلى قوى دافعة للتقدم . واستمرار الصراع فيها خصوصا في جناحها الشرقي . أما تحديات العصر فتتمثل في ثورتين : ثورة المعرفة وثورة التكنولوجيا . وقد وضعت هاتان الثورتان الإنسان أمام مفهوميين جديدين للزمان والمكان . وانقلاب جذري في البنى الحضارية المختلفة للعالم . وأزمة اتجاه فكري وروحي كامل للحضارة البشرية . وفي نفس الوقت وضعت هاتان الثورتان العالم الغربي في مواجهة المجتمعات في صراع غير متكافئ نظرا لتهدم البنى الاجتماعية والثقافية في العالم الثالث وشلل النظم الإنتاجية والسياسية . وغزو الفكر الغربي . وفي نفس الوقت ظهرت نماذج حضارية أخرى في مواجهة النموذج الغربي أفقدت الحضارة الغربية طابعها المطلق . أما المشروع المستقبل فإنه يتم من خلال متحولين : العصر والإبداعية الذاتية . ولذلك تجد الأمة العربية نفسها أمام صدمتين ، صدمة المستقبل وسرعة التحولات . وصدمة الحدائق نظرا لبطء التغيرات . وهناك بعض الموانع الداخلية التي تعوق عملية الإبداع مثل التراث كعامل كابح ، ونقص الاستعداد . وعدم التواصل بين النظم السياسية والقدرات الإنتاجية^(١٨)

وفي نفس الوقت الذي غلب فيه الطابع النظري الخالص على معظم بحوث هذا المحور . جاءت بحوث أخرى يغلب عليها الطابع الدعائي للإسلام بالاعتماد على منهج النص وشواهد التاريخ^(١٩) . فالدين به استمرار وتغير . ثبات وحركة . من طبيعته انطلاقة بالمجتمع . ولا خلاف في ذلك بين دين وآخر . فالأديان كلها طريق متكامل والناس جميعا إخوة . لذلك احترم الإسلام الحضارات السابقة . ويركز الباحث على أن الإبداع الذاتي للحضارة الإسلامية يتحقق في الفن الإسلامي خاصة في المسجد . فالأشكال الهندسية تعبر عن اللامتناهي والمعانيات

والخلافة ليست نظاما محدد المعالم وذلك غير صحيح : نظرا لوجود الشريعة الإسلامية واستنباط الفقهاء وأصل الاجتهاد وقد ظل نظام الخلافة نظام الحكم الإسلامي على مدى أكثر من ألف عام . ويدل ذلك إما على عجز الفقهاء المحدثين عن استنباط القوانين والوعي بمشاكل العصر ، وإما أن تكون كلمة حق يراد بها باطل للسماح بالاستعارة من النظم السياسية الغربية : ماركسية أو رأسمالية .

٣ - الحكم الإسلامي نظام مدني . وسلطة الحاكم المسلم مرجعها إلى الشعب . والحقيقة أن الحكم للقانون . وأن التفرقة بين المدني والديني تفرقة غريبة . وأن الشعب مصدر السلطات من خلال البيعة وليس من خلال الشريعة الوضعية .

٤ - جوهر الديمقراطية المعروفة مقبول في الإسلام . ولكن سلطة الأغلبية ليست مطلقة نظرا لوجود القانون العام الموضوعي لحماية الأقليات . وأهل الشورى ليسوا أهل الحل والعقد أو أهل الاجتهاد بل أهل الاختصاص .

٥ - عالمية الدعوة لا توجب وحدة الدولة وهذا صحيح على مستوى السلطة التنفيذية . أما السلطان التشريعية والقضائية فواحدة مع أخذ تباين المكان والزمان في الاعتبار عند المشرع والقاضي .

وبشر بحث آخر موضوع الإسلام والعروبة مينا نمايزها وتكاملها والخلاف بين إسلامية الجاهير وعروبة الطلائع^(١) . لقد أدى كلاهما : الإسلام والعروبة ، نفس الوظيفة في تحدى الاستعمار الغربي ولو أن القومية العربية كانت متأخرة في الظهور . وقد سبق بها المشرق العربي نظرا لظروفه ومعاناته من التخلف والاضطهاد إبان الحكم العثماني على عكس المغرب العربي الذي ظل ولاؤه للإسلام قائما في وحدة عضوية بين الإسلام والعروبة . وقد كان الكفاح ضد معاهدة سايكس بيكو في المشرق بين الحريين أحد العوامل الرئيسية في تفجير القومية العربية . تلك المعاهدة التي عملت على تجزئة العالم العربي إلى دويلات وطوائف . ثم ظهر المد القومي الثاني بعد قيام إسرائيل وبروز الناصرية وثورة المغرب العربي في مواجهة الاستعمار الأوربي . وفي هذه المواجهة فرض الإسلام نفسه كجزء من حركة التحرر العربي . وظهرت العروبة والإسلام كدوائر متفتحة بعضها على بعض . كما ظهرت الاتجاهات المعادية لحركة التحرر العربي : تتمسح بالإسلام أو المعادية للإسلام تتمسح بحركة التحرر العربي . وقد خلقت هذه القوى المعادية لدى المثقفين عقدة ذنب إسلامية داخل الفكر القومي . وعقدة ذنب غربية داخل الفكر الإسلامي . وقامت بزور سوء تفاهم بين عروبة الطلائع وإسلام الجاهير . وبينما كان إسلام الجاهير

فيها . ثم معرفة النصوص . ثم تطبيق أحدهما على الآخر . ويجتمع المجددون على ثلاثة أشياء : ممارسة الاجتهاد والانشغال بالواقع والحاضر والاتجاه نحو المستقبل . والانفتاح على الآخرين والتعرف على المذاهب والتيارات العالمية . وهو تيار مجلة المسلم المعاصر التي وصفت نفسها بأنها مجلة الاجتهاد . ثم يحاول الباحث بعد ذلك في قسم تطبيقي عن نظرية الإسلام السياسية . أو نظام الحكم في الإسلام . أو النظام السياسي الإسلامي إعمال الاجتهاد نظرا لعدم اعتناء القدماء بهذا الفرع . ونظرا لأهميته في الصحة الإسلامية الجديدة . والتبرير غير صحيح . فقد اعتنى القدماء بالنظام السياسي الإسلامي في فرع من فروع الفقه هو « الأحكام السلطانية » أو « السياسة الشرعية » أو « الحسبة » وظيفة الحكومة الإسلامية . أو في أبواب الإمامة في علم أصول الدين . ولكن الاستشراق لم يعنى بها كما لم يعنى بها الباحثون المسلمون نظرا لتخوفهم في عصرهم من التطرق لموضوعات السياسة وطرق الحكم . ويرى الباحث أنه تغلب على البحوث الحالية في هذا الميدان آفتان : الأولى . الانحصر في قضية واحدة وهي قضية الخلافة أو الإمامة . والثانية غلبة بعض النظريات الدستورية والسياسية في الغرب على الفكر الإسلامي السياسي المعاصر . ومع ذلك يرى الباحث أن هناك قنوات غربية لم تخطر على بال القدماء مثل « ديمقراطية القرارات السياسية والاجتماعية » . « حماية الحقوق والحريات » . وذلك غير صحيح . إذ لا تهم الصياغات : فالمهم المضمون وليس الصيغة . لقد كانت قنوات القدماء الأمر بالمعروف . والنهي عن المنكر . والحسبة . واستقلال القضاء . وعدم جواز عزل قاضي القضاة . وحاكمية الشريعة التي لا تعبر عن فئة أو طبقة أو سلطة . وبعد الباحث ظواهر أربعة جديدة أثرت على مشكلة الديمقراطية وهي : الثورة الإعلامية . وقدرة أجهزة الإعلام على توجيه الرأي العام . التعاظم المطرد لدور أجهزة المخابرات والمعلومات ونفوذها إلى دوائر السلطة وأعماق الأفراد : امتداد فترات الظروف السياسية غير العادية وتعاقب حلقاتها بسبب تعقد لعبة الأمم في عصر السباق الذري . وأثر الثورة العلمية والتقنية المستمرة على ضيعة ونطاق حقوق الإنسان . وهذه كلها في حقيقة الأمر أوهام أوربية تنشرها أجهزة الإعلام ولا تؤثر في أصالة الفكر الإسلامي أو في طبيعته . ثم يلخص الباحث طرق تجديده للفكر الإسلامي في خمس قضايا رئيسية يعتمد في البرهنة عليها منهج النص والشواهد التاريخية أكثر من اعتياده على العقل والبرهان . والبعض منها صحيح والبعض الآخر خاطئ وهي :

١ - السياسة الشرعية جزء من شريعة الإسلام وإقامة الحكم الناصح جزء من رسالته وذلك صحيح .

٢ - لم يفرض الإسلام نظاما سياسيا مفضلا .

هو الأرض السلبية مما سبب نشأة أدب المقاومة وتفجير طاقات عربية غير محدودة . والإسلام يحتوي في طبيعته على مقومات الإبداع مثل الحركة نحو المستقبل واحترام العمل ، وتطبيق ذلك في التربية . ويحدد الباحث دعائم خمساً للتغيير : أهمية المناهج الخاصة ، وإعداد الأفراد ، وإعداد الميزانيات ، وإعداد الأبنية والمؤسسات ، وصياغة ذلك كله في قوانين ولوائح . والتغيير شجاعة ومسؤولية ، وله نماذج إسلامية في التاريخ . ويحدث الإبداع في الإنتاج والاستهلاك ويكون حيث يشاء في حاجة إلى ترشيد . ولا يكفي الرخص بل لابد من الانتقال من الرخص إلى الإبداع . ويبدو أن الباحث غلب عليه الحديث من موقع المسؤولية والإعداد والتخطيط وكأنه وزير مسؤول^(٢) .

رابعا : الفكر العربي في النظام العالمي الجديد : التحديات والرؤيا .

وقد حاولت البحوث في هذا المحور الرابع والأخير بيان إمكانيات الإبداع في الفكر الإسلامي في مجال السياسة والحكم^(٣) . وهي قضية قد عرفت عند القدماء - منهجيا - باسم الوعي والعقل . وعند المحدثين باسم التطور . وهي تمثل أهمية خاصة بالنسبة للإسلام . نظرا لأنه خانم الرسالات . ولأنه تنظيم فكري شامل . وقد ظهر مؤخرا التيار السلفي كتيار محافظ بالرغم من دعوة أئمة المؤسسين إلى الاجتهاد . وقد كانت الحركات الإسلامية المعاصرة رد فعل على حصر الإسلام في الشعائر والعبادات وبالتالي التأكيد على تحول الإسلام كنظام عام للحياة . كما ظهر أثر « الحاكمية » أي السيادة لأي الأعلى المودودي وسيد قطب على هذه الحركات . ومع ذلك يجب التمييز بين نوعين من السلفية : سلفية محافظة وأخرى عقلانية . ويكون حيث يشاء السؤال الرئيسي : إلى أي مدى يجب الوقوف عند ظواهر النصوص . وما هو مدى الاجتهاد وإعمال العقل ؟ وطريقة الإجابة على هذا السؤال هي التي تحدد التيار المحافظ أو المجدد . وقد انجذبت الحركات الإسلامية المعاصرة نحو المحافظة متأثرة بعدة عوامل منها : رفض الأنظمة السياسية المعاصرة نظرا لما لاقت هذه الحركات من اضطهاد . والرغبة في العودة إلى الإسلام بسرعة متناهية . والانتماء إلى جيل الشباب . والعمل السري الذي يقوم على الطاعة والتلقين . وظهور مصطلحات الجاهلية والمفاضلة . إن مستقبل الحركات الإسلامية مرهون باستعمال منهج العقل وإعمال الاجتهاد والابتعاد عن منهج النص . وكما يقول ابن القيم إن تطبيق الشريعة ينطوي على عمليات ثلاث : معرفة الحق . ومعرفة الواقع . وتزليل أحدهما على الآخر . وذلك يعني أولوية الواقع على النص على ما هو معروف في أسباب النزول . يبدأ الباحث بتحديد عناصر المشكلة . وتحديد الوقائع التي يبحث لها عن حكم في الشريعة . ومواضع الإشكال

يعني تشبهاً بحركة التحرر العربي فإن النخبة ظلت متبعية من موقف الاعتراف بالهوية العميقة بين العروبة والإسلام. فالجماهير لم تصبح عربية بعد ولكنها مسلمة. والنخبة لم تقو عروبتهما إلى حد اتحادها مع إسلامية الجماهير. وتتمثل المؤامرة الاستعمارية في إيهام الطلائع بأن إسلامية الجماهير هي نوعياً غير عروبة الطلائع. وإيهام الجماهير بأن عروبة الطلائع هي نوعياً غير إسلامية الجماهير. كما يوحى الاستعمار بأن الإسلام هو علة التخلف الذي قضت عليه الثورتان الكاثلية في تركيا والبوليفية في تونس. كما يوحى الاستشراق بضرورة تقديس الماضي الذي يتمثله الأغنياء ويجدون فيه مبرراً لشرعيتهم. ويقع في الإيهام الأول المصلحون والثوريون. وتقع في الإيهام الثاني النظم الحاكمة. وما من أحد في وقتنا هذا في أي بلد من البلدان إلا ويشعر أمام الإسلام أنه إزاء قيمة مضطهدة وبالتالي قوة ثورية. وهذا ما يجعله الثوراء التاريخي لحركة التحرر العربي.

وقد أحبطت هذه البحوث العربية الأساسية

بمجموعة أخرى من البحوث المقارنة المساعدة من باحثين مسلمين وغربيين. لإعطاء نماذج تاريخية لمحاولات الإبداع في باقي أرجاء العالم الإسلامي وفي الغرب. فقد استطاعت بعض البحوث من باحثين مسلمين وضع البحوث العربية في دائرتها الطبيعية. وتدور معظمها في محور الرابع. وكان أقوى البحوث من هذا النوع الخطاب الافتتاحي عن أوضاع العلماء المسلمين في المجتمعات الإسلامية قديماً وحديثاً وكيف رعت الدولة العلم وقدبرت العلماء. ولم تمارس أي اضطهاد عقائدي أو مذهبي أو فكري ضدهم على عكس النظم الحالية التي تضحي بالعلم والعلماء بسبب الخلاف الفكري بينها وبينهم حتى شاعت الهجرة. وعظم استنزاف العقول. فلا علم بلا حرية. ولا علم بلا استثمار^(١٧). وذكر باحث آخر أن العرب لا يمثلون إلا سدس المسلمين. وأن القضايا الرئيسية في موضوع الإبداع ليست عربية بقدر ما هي إسلامية. وأن الإبداع الذاتي الإسلامي أكثر شمولاً وأوسع نطاقاً من الإبداع الذاتي العربي. ومن ذلك

أثر مفهوم المساواة الإسلامية على نظام الطبقات الطائفية في الهند وكيف استطاع الإسلام هز المجتمع الهندوسي من جذوره^(١٨).

وقد حاولت عدة بحوث أخرى. من باحثين غربيين. إعطاء تجارب شعوبهم الخاصة في فرنسا وألمانيا وإيطاليا وأمريكا اللاتينية. لإعطاء الفرصة للمقارنة بين الإبداع الذاتي العربي. والإبداع الذاتي الغربي^(١٩). وركز أحد الباحثين على أهمية الخصوصية في عمليات الإبداع القومي. وأعطى آخرون نماذج من عمليات الإبداع في الغرب. كان أهمها نموذج أمريكا اللاتينية. التي يتشابه موقفها الحضاري مع الموقف العربي. والتي استطاعت إقامة علوم اجتماعية وطنية. تأخذ الحياة القومية مادة للعلم في مقابل العلوم الاجتماعية الغربية^(٢٠). وقد تضافرت جهود جميع المشاركين لإبراز هذه القضية القومية التي حملت لواءها مجموعة من طليعة المثقفين العرب والمسلمين^(٢١).

• هوامش

(١٧) وقد عاب أحد المشاركين غير المتخصصين على البحث لغته التقنية بما يذكرنا بالواقعة المشهورة. لماذا لا نقول ما يفهم؟ وكان الرد: ولماذا لا تفهم ما يقال؟

(١٨) د. عبدالعزيز كامل: الإسلام والإبداع الذاتي.

(١٩) لم نستطع للأسف تحليل بحث الأستاذ مطاع صفدي: مقال في أصول الإبداع الذاتي بالرغم من أهميته وطابعه النظري الفلسفي الخالص.

(٢٠) د. أحمد كمال أبو اغيد: التجديد والفكر الإسلامي السياسي منهجاً وتطبيقاً.

(٢١) منق الصلح: دينامية الإسلام والعروبة.

(٢٢) د. عبدالسلام: نبضة العلوم في البلدان العربية والإسلامية (باكستان).

(٢٣) د. رشيد الدين خان: مفهوم الإسلام للمساواة الإنسانية كمبدأ محوري في التحول الاجتماعي. جذورها المبينة والانعكاس الثقافي في مواجهة نظام الطبقات في الهند (أحمد) أنيس الزمان: وجهة نظر حول قضية التحديث العربي (بانجلادش).

(٢٤) هنري لوفيتش: مشروع في الإبداعية (فرنسا).

(٢٥) في نان كوي: حول الإبداعية الحضارية في الغرب. فرتزستيات: بعض الدروس التاريخية من أجل تعزيز الإبداع (ألمانيا).

جوزيبي موروسيني: حول الأنماط المختلفة لتقديم الغزو الثقافي الغربي في وسط وجنوب شرق آسيا (إيطاليا). كازيرا داماس: حول الإبداعية العسكرية في مجتمعات أمريكا اللاتينية (غزوئلا).

(٢٦) ولا ننسى في هذا المجال التنويه بالجهود المشكورة للأستاذين عادل حسين ومير شفيق علي صدق تدخلاتهما سواء فيما يتعلق بالتبعية والاستقلال أو فيما يتعلق بالنقل والإبداع.

(٦) د. أسامة الخولي: عقبات في طريق الإبداع العربي

الذاتي في مجال التكنولوجيا

(٧) د. أحمد يوسف الحسن: نماذج الإبداع التكنولوجي في الحضارة العربية والعوامل التي كانت وراء الإبداع. والحقيقة أن هذا البحث يدخل ضمن الصور الثالث. التراث والنبضة الحضارية. وهو أوسع أبعاداً إلا أن عرضه تم هنا نظراً لإرتباطه بموضوع العلم والتكنولوجيا.

(٨) وقد قام بنشر هذه الكتب الثلاث معهد التراث العلمي العربي بجامعة حلب في ١٩٧٦/١٩٧٩/١٩٨٠.

(٩) د. محمد عيادفادي أبو رييدة: بحث حول إمكانيات الإبداع العلمي والفلسفي بفضل المراجعة والتطوير لموضوع البحث والمنهج.

(١٠) ويرجع الفضل في إبراز أهمية المشروع القومي للإبداع إلى د. حسام عيسى أستاذ الاقتصاد بجامعة عين شمس ومستول البرامج بجامعة الأمم المتحدة.

(١١) حسن سوشنيس: غلات عن مساهمة العالم العربي في علم الاجتماع.

(١٢) د. عبدالله البركات: اللغة العربية والإبداع الفكري الذاتي.

(١٣) هذه البحوث الثلاث الأخيرة غير مرتبطة بأحد أبعاد الأربعة ولكن طبقاً لموضوعها كانت أكثر ارتباطاً بالبحر الثاني.

(١٤) د. حسن حنفي: التراث والنبضة الحضارية.

(١٥) د. عبدالله العروي: قضية التراث والابتعاث الحضاري في الوطن العربي.

(١٦) د. شاكر مصطفى: المستقبل والحوية الحضارية أو النظرية الثورية للتراث.

(١) عقدت هذه الندوة بالكويت من ٨ - ١٢ مارس ١٩٨١ عن «الإبداع الفكري الذاتي في العالم العربي» التي نظمتها جامعة الأمم المتحدة بالاشتراك مع جامعة الكويت. وهي الندوة الثالثة في مشروع «الإبداع الفكري الذاتي» المتفرع من «مشروع البعثات الاجتماعية والثقافية للتنمية في عالم متغير» الذي يديره د. أنور عبدالمالك والذي أصبح هذا المشروع بفضل أهم مشاريع جامعة الأمم المتحدة. وقد كانت الندوة الأولى. الندوة الآسيوية في جامعة كيوتو باليابان في نوفمبر ١٩٧٨. والثانية بجامعة المكسيك الوطنية في المكسيك في أبريل ١٩٧٩. وستلي ذلك ثلاث ندوات أخرى لمناطق المحيط الهادئ وأفريقيا وأوروبا وأمريكا الشمالية.

(٢) د. محي الدين صابر: من نقل المعرفة إلى الإبداع الذاتي.

(٣) د. فؤاد زكريا: العقل العربي والتوجه المستقبل

(٤) إثر هجوم د. أنور عبدالمالك على «الدراسات المستقبلية» في الغرب وعلى ممثلها في العالم العربي الذين يقدمون مصالح الشعوب العربية للغرب لقمة سائغة ويستبدلونها بالدراسات «الاستراتيجية» التي تضع الشعوب غير الأوروبية في إطارها التاريخي. دافع د. خير الدين حسب مدير مركز دراسات الوحدة العربية عن شرعية «الدراسات المستقبلية» في العالم العربي وعن وطنية القائمين عليها وولائهم لأوطانهم.

(٥) د. محمد غانم الرميحي: نموذج التقدم في الدول النامية (وضع الدول العربية والنظية)



فصول لمن .. ولماذا .. وكيف

□ فؤاد دقارة

ما كدت أشرع في إعادة قراءة بعض مقالات الأعداد الثلاثة التي صدرت من «فصول» حتى تبين لي أن معظم ملاحظاتي على المجلة منشورة فعلا على صفحاتها .. وهذا معناه أنها اتخذت لنفسها بحق أسلوبا ديمقراطيا أميناً ، تمثل في حرصها على نشر كل ما يقال فيها ، مع تحفظ واحد عبر عنه د . عز الدين إسماعيل رئيس تحريرها في ندوة العدد الثالث بقوله :

« .. لا نجد حرجا في نشر هذه الآراء ، إلا ما كان من قبيل المدح الخالص » .

وهذه روح إيجابية لا بد من الإشادة بها . وبعد أن كدنا بالغ العكس ، حيث لم نكتف بعض مجلاتنا الثقافية بالانتشار من رسائل قرائها إلا « ما كان من قبيل المدح الخالص » .. بل ما كان أيضا من قبيل المدح الخالص في شخص رئيس تحريرها وعلمه وقضله ، على ما في ذلك من إشاعة لروح التفاني والمداينة بين قرائها البسطاء . مادام ذلك هو الطريق الوحيد لرؤية آرائهم مطبوعة . هذا الأسلوب الديمقراطي الأمين الذي وضع في أعداد «فصول» هو أهم ما ينبغي أن نحرص عليه وتوسع فيه ، لأنه الضمان الأوحد لتلافى أخطائنا . وتقوم خطواتنا . وقيامها بدورها الحيوي في حياتنا الأدبية .

...

من أبرز مظاهر هذه الروح الديمقراطية ، وإن شئت فسمها الروح العلمية ، ولن تجاوز الحق لأن الأمانة قوام الروحين معا ، والحقيقة هي الهدف الأوحد لكلية . ما سجله رئيس تحرير «فصول» في افتتاحية العدد الثالث .

« ترددت شكوى بعض القراء من فهم أجزاء من مادة العدد السابق . وقد تعززت هذه الشكوى عندما أسرّ إلى كاتبنا الكبير نجيب محفوظ من أنه لم يفهم مما نشر في ذلك العدد شيئا . وقال : « لم أكن أعلم أن النقد قد صار على هذا القدر من الصعوبة » .

وفي ندوة العدد نفسه قال الدكتور عبد المحسن طه بدر :

« .. إن الكثير من مقالات مجلة فصول لم تستطع أن تصل إليّ . وإذا لم تستطع هذه المجلة أن تصلني بشكل كامل ، فمن باب أولى أن يؤدي ذلك إلى افتراض أنها لن تصل إلى عدد كبير جدا من النقاد ، ومن باب آخر أتصور أنها لن تصل إلى الكاتب المبدع الذي لا يزعم أنه متخصص بهذه الطريقة .. » وأيده بدر الديب بقوله :

« أما القول بأن جزءا كبيرا من المقالات الموجودة غير موصل فهذا صحيح .. » .

فإذا كان نجيب محفوظ . وهو قارئ حصيف واسع الاطلاع قبل أن يكون روائيا عظيمًا . لم يفهم شيئا من المجلة ، وإذا كان عبد المحسن طه بدر . وهو أستاذ جامعي متخصص في الأدب الحديث ، وله دراساته وإضافاته القيمة ، لم يصله الكثير من مقالاتها ، ويؤيده في ذلك بدر الديب وهو من أوسع أدبائنا اطلاعا . وأكثرهم متابعة لتيارات الفكر الأوربي ، فمن باب أولى أنها لن تصل إلى غالبية القراء المثقفين ، ولا أقول عامة ..

لن إذن تصدر المجلة ؟

إن كثيرا من جامعات العالم تصدر مجلات متخصصة ، ولكنها تخاطب في الوقت نفسه قطاعا عريضا من المثقفين المهتمين بتخصصها ، ومن ثم تحقق انتشارا كبيرا . وأضرب مثلا لذلك بمجلة الدراما ، التي تصدرها مدرسة الفنون بجامعة نيويورك ، ومجلة « كينيون » الأدبية التي تصدرها كلية « كينيون » جامبيير ، بأوهايو بالولايات المتحدة .. أذكرهما بالذات لأنني قرأت الكثير من أعدادهما ، وتندر أن صعب على فهم أي مقال من مقالاتها ..

إن مجلة « فصول » لا يصدرها أحد الأقسام المتخصصة في جامعاتنا ، بل تصدرها الهيئة العامة للكتاب ، أحد أجهزة المجلس الأعلى للثقافة ، المسئول عن الارتقاء بالمستوى الثقافي العام للمواطنين كافة ، أو أكبر عدد منهم على أقل تقدير ، ولا تقتصر مسؤوليته على فئة خاصة من أساتذة الجامعات هم الذين تخاطبهم المجلة بالدرجة الأولى .

والحظة لا توزع على تلك الفئة القليلة التي تستهدفها عن طريق الاشتراكات مثلا ، وإنما تطرح في الأسواق مع باعة الصحف . وهذا كله يؤكد أنها ليست مجلة أكاديمية شديدة التخصص ، ولا ينبغي أن نكون ، وأن من حق القارئ المثقف - إن لم نقل العادي - أن يشتريها ويقرأها ويحد فيها ما يهيم وما يفهمه ويفيده ويرتق بثقافته وذوقه .

ولسنا بذلك ندعو إلى هبوط أو إسفاف أو تبسيط بخل بالمادة المطروحة ، أو ندعو إلى الانغلاق والانزاع عما يدور في مجالات البحث الأدبي في الخارج . بل كل ما ندعو إليه أن نضع كل شيء في مكانه ، فالأبحاث المتعمقة شديدة التخصص ، والتجارب الجديدة التي لم تستقر بعد ، مكانها قاعات الجامعة والمجلات المتخصصة التي تصدرها هيئات التدريس ، وإن كنت أشك في أنها وصلت إلى هناك فعلا . ولا بأس من التعريف بها ، أو ببعضها في مجلة نقدية متخصصة تطرح على عامة المثقفين ، ولكن بشرط ألا تحتل هذا الحيز الضخم الذي احتلته في «فصول» ، وبأسلوب أبسر وأوضح بكثير مما قدمت به ..

• • •

يقول رئيس تحرير «فصول» في تعقيبه على شكوى نجيب محفوظ :

«ولسنا ننكر أن الأمر قد صار حقا» على هذا القدر من الصعوبة ، فالفكر الأدبي قد صار في زماننا بالغ التعقيد بما طور لنفسه من مناهج ومن مصطلحات ، فضلا عن استيعابه لكثير من الأفكار التي تنتمي إلى فلسفات نظرية واجتماعية وجالية مختلفة ، ترجع إلى الماضي أو تعيش في زماننا الراهن . وهي أفكار لم يقدر لها من قبل أن تكون مهضومة في عقل القارئ بحيث تشكل أساسا مرجعيا كافيا لفهم ما يطرح عليه من أفكار جديدة . والبديل المطروح علينا الآن هو اللجوء إلى التبسيط . ولكن هذا البديل يظل محفوقا بكثير من المخاطر كذلك . ولا شك أن هذه اللغة الجديدة ستصبح - ككل الأشياء - مألوفة مع مضي الزمن . وبذلك نكون قد حققنا النقلة المنشودة . وإن حرصنا في التخطيط لكل عدد على أن نشفع الدراسات النظرية بدراسات تطبيقية . ربما كان شافعا لبعض الغموض الذي تحمله العبارة أحيانا في الجانب النظري .

«إننا نواجه مازق الفكر ومازق اللغة في آن واحد ، ولكننا على عبر استعداد لشحاشي المغامرة بإثارة للسلامة» .

ولست ممن يؤثرون السلامة ، أو يدعون لإثارتها ، وإلا لما كتبت هذا المقال الذي سيزعج أكثر مما يسر . ولكني في الوقت نفسه لا أقر القيام بمغامرات غير محسوبة النتائج جيدا ، وبخاصة في مجال عام ينصل بأدبنا وثقافتنا .

وعبارة رئيس التحرير السابقة تغرض عددا من المسلمات أشك في صحتها ، ولا أملك إزائها إلا أن أطرح مجموعة من التساؤلات أرجو أن تحظى باهتمام واهتمام معاونيه ومستشاريه

هذا الفكر الأدبي الأوربي الحديث «البالغ التعقيد» ، هل أصبح مألوقا لدى القارئ الأوربي المثقف ، ودعك من العادي ، أم ما زال حبيس دوائر جامعية محدودة ؟ وإذا كانت الأخيرة فكيف تتصور أنه من الممكن أن يصبح مألوقا لدى قارئنا ، مع الفروق الضخمة المعروفة بين مستوى القارئين ؟

- هل استقر هذا الفكر الحديث في تراث النقد العالمي أم ما زال في مراحل البحث والتجريب ؟ وإن كانت الأخيرة فلماذا الحرص على فرضه على أدبنا وتجربته لقارئنا وهو ما زال عرضة للجدل والإضافة والتعديل ؟

- كلنا نعلم أن الإبداع سابق على النقد ونظرياته ، وأن كل الآراء والنظريات النقدية تكونت نتيجة لدراسة النصوص الأدبية وتحليلها ، فكيف نستورد نحن نظريات جاهزة ونطبقها على أدبنا ، ثم نتباكى بعد ذلك (كما حدث في ندوة «فصول» الثانية) عن افتقاد نقدنا الحديث لمنهج ونظرية ؟

- هذا الفكر الأوربي الحديث المستمد من أدب غير أدبنا وتراث غير تراثنا وواقع غير واقعنا ، هل يصلح للتطبيق على تراثنا وأدبنا ويستجيب لواقعنا واحتياجاتنا ؟ .. إننا - على سبيل المثال - لم نستوعب بعد أوليات الفكر النقدي المستقر ، لدرجة أننا لم نستطع - بعد التمييز بين ما هو أدب وما لا صلة له بالأدب - فترى عددا من المحسوبين على الحركة النقدية - ومنهم للأسف أساتذة جامعيون - يشيدون في مقالات وكتب بمؤلفات لا تربطها بالأدب بمفهومه الحق أو هي صلة - فكيف نتصور أن بإمكاننا استيعاب هذه المناهج «بالغة التعقيد» التي لم تستقر قيمها بعد ؟

- هل هذه المناهج النقدية الحديثة نظريات علمية «ثابتة» يلغى أحدثها السابق عليه وينسخه ؟ ، ويستطيع أي باحث تطبيقها والإفادة منها فيصل إلى نفس النتائج التي انتهى إليها زميله ، بصرف النظر عن موقفه منها ومدى فهمه لها ؟ !

- وهل يجوز لنا أن يكون «بنوي» في عدد ، و«سيميولوجيا» في الآخر . وهكذا في انتظار أحدث «الموضات» ؟ . وإلى متى سنظل كالبغاوات نردد - دون فهم في الأغلب - كل ما تشدو به طيور الغرب ؟

- وما دمتنا أكاديميين حتى النخاع ، ألا ينبغي أن نحرض على أن يبدو في كل بحث جهد كاتبه وموقفه من المادة التي يعرضها ؟ فإذا تعذر ذلك - كما في غالبية مقالات العددين الأخيرين - ألا يكون من الأفضل والأقرب للأمانة العلمية الاكتفاء بتلخيص الكتب الهامة - أو ترجمة المقالات والفصول الأساسية في كل اتجاه . مع إضافة الشروح والتعريفات الضرورية ؟ (تحقق ذلك في عدد من مقالات العدد الثالث) .

- ماذا لو ترجم العددان الأخيران كاملين إلى إحدى اللغات الحية ، أو اطلع عليها أحد المستشرقين الأوروبيين ؟ .. أكن يقال إن بضاعتهم قد ردت إليهم ، وإننا لم نحسن حتى هضم هذه البضاعة فضلا عن بذل الجهد للعلامة بينها وبين بيتنا وواقعنا الثقافي ؟
- هل حقا العيب في القارئ وحدهم - كما نفترض كلمة رئيس التحرير - أم أنه في الكاتيبين الذين لم نحسن غالبيتهم تمثل هذا الفكر « بالغ التعقيد » ومن ثم لم يحسنوا ترجمته وعرضه بعربية مفهومة ؟ .. وقد يكون من المفيد هنا المقارنة بين وضح مقال د . شكرى عياد عن « البنيوية » ، بالمقارنة بمعظم المقالات النظرية والتطبيقية عن الاتجاه نفسه .
- وأخيرا ، هل من الصواب أن تتحول عملية النقد الأدبي من تذوق وإبداع فني يحاول أن يكشف عن أسرار الجمال في العمل المنفرد ، ويحدد مكانه في التراث العربى والإنسانى ، وينقب في الوقت نفسه عن جذوره التاريخية والنفسية والسياسية .. مستعينا بكل ما يمكن أن يفيد من نتائج العلوم الإنسانية ومناهجها .. لتصبح - بتطبيق هذه المناهج الحديثة ويدعوى العلمية - عملية آلية خالصة ، تجرد العمل المنفرد من ماء الحياة ، وتحوله إلى جداول ورسوم بيانية ، تريده غموضا وإلغازا ، وتنفّر القارئ منه .. فإذا بالعمل الأدبي جثة هامدة لا صلة لها بفن ولا بحياة .. كما حدث لغالبية الأعمال التى طبقت عليها تلك المناهج في « فصول » ؟

• • •

لقد كان صدور « فصول » تحقيقا لأمل قديم طالما ألح علينا ، واستجابة لحاجة حيوية تفرضها ظروف حياتنا الأدبية المتردية .. خاصة بعد أن خفت صوت النقد الجاد ، وارتفعت بدلا منه أصوات عديدة هائلة .. تتوسل بالنقد الأدبي لتحقيق أهداف مادية ومعنوية لا صلة لها بالأدب ورسائله .. فاختلط الحابل بالنابل ، وأصبح أشهر أدبائنا ، وأعلامهم صوتا ، وأكثرهم تحدثا باسم الحركة الأدبية هم الصنفهم بمحررى أبواب الأخبار القصيرة والطرائف المثيرة .

حلمت « فصول » أجيال عديدة قبلنا ، لعل أبرزهم شيخنا محمد مندور ، فقد أمل على قليل وفاته :

« .. لقد تحملت الكثير من الإهانات الماسة بكرامتى لكى لا أتخلى عن المنير الصحفي اليومى ، وأظل أؤدى واجبى فى الميدان الذى كرست له حياتى .. وقدمت اقتراحا للمجلس الأعلى للفنون والآداب بإنشاء مجلة للنقد ، أناقش فيها القضايا الكبرى للأدب والفن التى لم تتبلور فى حياتنا الأدبية ، وكتبت مذكرة طويلة بهذا الاقتراح ، ولكن أحدا لم يستجب رغم مرور الشهور ، ورغم النشاط الكبير فى مجال النشر .

(« عشرة أدباء يتحدثون » كتاب الهلال ، يوليو ١٩٦٥ ، ص ٢١٩) .

ولست بحاجة إلى تعداد المسئوليات الضخام الملقاة على « فصول » ، فقد قام بهذه المهمة على خير وجه نخبة من الأساتذة والنقاد الأجلاء فى ندوات « فصول » الثلاث ضمن حديثهم عن « موقفنا من التراث » ، ومناهج النقد الأدبي . فأشاروا إلى حاجتنا إلى استصفاء التراث العربى القديم ، والتمييز بين غشه وسميته ، والبحث فى مناهج النقد العربى القديمة متابعة للبذرة التى وضعها « مندور » ومراجعة ما حققه النقاد المعاصرون ، وهل نجحوا فى تكوين مدارس نقدية أصيلة ، أم اكتفوا بمجرد النقل والاقباس ، وإذا كانوا لم ينجحوا فما الذى عوقهم ، وكيف تستطيع الأجيال التالية تعويض ما فاتهم ؟ .. وترجمة مصادر النقد الأساسية فى الآداب الأوربية ، والتواصل مع كل الثقافات بما فيها الآسيوية والأفريقية . ونصحح المفاهيم النقدية الزائفة ، وتكوين ذوق نقدي متبصر لدى القارئ ، والتصدى لما تقوم به أجهزة الإعلام من إفساد لأذواق الجماهير وهبوط بثقافتها .. إلى غير ذلك من المهام الكفيلة بتطوير أدبنا وإرساء النقد العربى الحديث على أسس منهجية أمينة .

وأضيف إلى ذلك اقتراحا بالقيام بأبحاث أدبية ميدانية بين طلاب الجامعات . ويختلف فئات القراء للتعرف على استجاباتهم الواقعية للأعمال الأدبية البارزة وآرائهم حولها ، وليكن البحث الأول حول « فصول » نفسها ومدى إقبالهم عليها واستفادتهم منها ومواقفهم عليها .. فمثل هذه الأبحاث الميدانية هى الأسلوب العلمى الوحيد للتعرف على طبيعة التأثيرات التى يحدتها إنتاجنا الأدبي فى القراء ، وهم المستهدفون به أولا وأخيرا ، ومن ثم نحصل على مؤشرات واقعية قد تصلح أساسا لتصحيح مسارنا الأدبي إبداعا ونقدا .

غير أن شيئا من هذه الأهداف لا يمكن أن يتحقق ما لم نحرص « فصول » على الوصول إلى أكبر عدد ممكن من القراء .. وقد يساعد على تحقيق ذلك أن تصدر شهرية ، وفى حجم أصغر ، وبسعر أقل .. لتزداد ارتباطا بالقارئ ، وليضطر كتابها إلى الإيجاز فيما لا يحتمل الإفاضة ، وليسهل على القارئ تقبل الجرعة الثقافية التى تقدمها له .

إن الفرصة المتاحة لفصول والإمكانات الكبيرة الموضوعية لها لم تتح من قبل . « فصول » - فيما نعلم - هى أول مجلة متخصصة فى النقد الأدبي تعرفها العربية ، وهى من هذه الناحية إنجاز ثقافى ضخم ، يسجل بالتقدير .. فى وقت ندرت فيه الإنجازات الثقافية الضخمة .. ولذلك ينبغى على القائمين على « فصول » أن يعضوا عليها بالتواجد ، ويعلموا أن أحدا لن يحميها ويضمن استمرارها سوى قاعدة قارئة عريضة . ويجب أيضا أن نحرص عليها جميعا ، ونلتف حولها . ونقوم بخطأها ، ونساندها بكل سبيل .. فإذا بدا فى هذا المقال شئ من القسوة - فما ذلك إلا مظهر من مظاهر الحرص عليها ، والرغبة الصادقة فى أن تنهض بمسئولياتها كاملة فى حقل كاد يتعدم فيه الإحساس بالمسئولية .

هذه المجلة ونقدها الأدبي

□ أحمد محمد عطية

في واقع ثقافي متدهور ، نهوى فيه الثقافة المصرية على منحدر الإعلام والانفتاح وسيطرة ثقافة التسلية المريبة وقيم المال وتبادل المنافع . ومناخ ثقافي تسوده الردة والشللية ويفتقد الفكر النقدي والعقلاني ونفر منه الأعلام المصرية الرصينة بعيدا عن قارنها الأول إلى الدوريات والمطبوعات العربية والقراء العرب ، تاركة المجال للمتسلقين والمتطفلين والمطبوعات تلتهمها قثران المخازن ، بحيث بدا المشهد الراهن للواقع الثقافي وكأن مصر عقيمة من الكتاب والنقاد والمبدعين ، في حين تتوزع الكتابات النقدية والإبداعية في كل المطبوعات العربية الرصينة والناجحة . في هذا الواقع الثقافي الكثيب ، جاء خبر إصدار مجلة « فصول » النقدية لينعش الآمال في مجلة ثقافية جديدة تتجاوز كل المعوقات وعوامل الانحدار والضمور والاضمحلال الثقافية الراهنة .

لذا فرحت كناقد بصدور مجلة للنقد الأدبي ، حلم النقاد والكتاب ، رغم إني لم أكن قد دعيت للكتابة لها ولم أسع إليها ولم أدخل في جماعات أو شلل نحيط بها ، وبالرغم من كل ما قيل وكتب عن عودة الشللية ، في مقال حديث تحدث فيه كاتبه عن جماعته وشلته الأدبية من بعض المسئولين عن المجلة ، أو في الأسماء المرشحة للكتابة والتحرير في المجلة وصلة غالبيتها بجماعة أدبية معينة ، كذلك لم أجد مبررا لانهاج المجلة مسبقا بأنها تستهدف قتل النقد باسم النقد أو ترسيخ مفهوم محدد للنقد واستبعاد ما عداه ، وكلها أقوال كتبت ونشرت وترددت في الأوساط الثقافية . وقلت فلنتنظر صدور المجلة ، فقد سررت حقا باقترب صدورها وبأخبار الإنفاق عليها والإعداد لها . فأخيرا أصبحت نترقب صدور مجلة ثقافية جديدة لا تبخل عليها الدولة بمال ، بعد أن احتقنا وكتبنا بأخبار إغلاق المجلات الثقافية الرصينة الواحدة تلو الأخرى ، بحجة الربح والخسارة والتوزيع ، واستبدلتها بمجلات لا تربح ولا توزع ولا تحقق أية خدمة ثقافية ، بل تصدر لصالح أفراد وشلل .

واستشرت خبرا بأخبار مجلة « فصول » ، وقلت أخيرا ستحل عقدة الحركة النقدية المصرية ، وستنتهي غربتها وتمزقها وتشتتها على صفحات الدوريات العربية ، التي لا تصل غالبيتها إلى القارئ المصري ، وستظهر كتاباتها النقدية لتغطي الأعمال الإبداعية فتخلق منها حركة أدبية فوارة بالنقد والإبداع والحوار والمناقشة ، ولتسكت الاتهامات الجائرة الموجهة إلى النقد والنقاد تحملهم مسئولية ضمور النقد والاضمحلال الحياتي الأدبية ، في حين لا يتحدث أحد ولا يفكر : أين يكتب النقد نقدهم . ولا توجد مساحة متاحة لمقال نقدي كامل في كل الأوراق المهيمة بالمطابع والتي تحمل أسماء صفحات الأدب ومجلاته .

وهكذا تربت صدور مجلة « فصول » بشوق وسرور يعادلان ما انعقد عليها من آمال وطموحات . وجاءت المجلة محطمة لكل الآمال والطموحات ، فتناقضت أقوالها مع أفعالها ، ونجاهلت الواقع الأدبي بكل ما يجوز به من نقد وإبداع ، وبدت كأنها تصدر في عصر غير عصرنا وبلد غير بلدنا ، وتعالى على الجميع . ولم تكن بمجسور الأدب ونقاده ومبدعيه ، ففقدت القدرة على توصيل فكرها ومفاهيمها ، وتبدد كل هذا الإنفاق والبذخ في أوراق ضخمة لا تقول شيئا .

وأخيرا ، بعد صدور ثلاثة أعداد تكاملت خلالها تجربة المجلة وانتضحت صورتها ومخططاتها ومناهجها ومشروعاتها ، أصبح من الممكن تكوين رأي في المجلة . وقد قلت رأيي كاملا وصريحا للقائمين على أمر المجلة . وأشهد لهم بسعة الصدر والعقل ، فطلبوه كتابة لنشره دون حساسية أو تحفظ . وهأنذا أستجيب وألخص رأيي في السطور التالية ، لعله ينمي الحوار ويدفع بدماء جديدة وفكر جديد إلى المجلة التي طالما انتظرناها وترقبناها وفرحنا بصدورها ، لتتخذ الحركة الأدبية ونجم الحركة النقدية ، ولكن جاءت فجيعتنا في المجلة كبيرة بحجم الآمال الكبار المعقودة عليها .

إن مجلة للنقد الأدبي تصدر في هذا الفراغ الأدبي والنقدي يجب أن تتابع كل الأعمال الإبداعية الصادرة حديثا مهما يكن مستواها ، وأن تغطي بالدراسة النقدية التطبيقية الأعمال السابقة . وأن تستكتب النقاد والكتاب والمهتمين بالنقد ، وأن تمثل الحركة النقدية وتغطي الحركة الإبداعية بكل ما لديها من إمكانيات لم تتوفر من قبل لمجلة أدبية مصرية . ولكن مجلة « فصول » لم تفعل شيئا من هذا ، فيحق لنا أن نتساءل من أين تصدر هذه المجلة ، وأين كتاب مصر ونقادها وحركتها الإبداعية ؟ كيف يكتب نقاد مصر وكتابها ومبدعوها في كل مكان سوى بلادهم ، التي تنفرد الشلل بصفحاتها الأدبية . أين شعراء مصر وروائيو مصر وقصاصو مصر الذين تغطي أعمالهم كل مطبوعات الوطن العربي ، في حين تمر سنة على مجلة بهذا الحجم بدون أن تقدم شيئا للقارئ أو للنقاد أو للمبدع أو للحركة الأدبية ، سوى بعض الأبحاث الجافة التي لم يقرأها أحد ولم يفهمها أحد وبالتالي لم تصل لأحد ؟ فإن خلو المجلة من النقد التطبيقية تقريبا وتحلفها عن متابعة الإبداع الأدبي واقتصرها على الأبحاث الأكاديمية غير المهضومة وغير المفهومة ، والتي يبدو أنها كتبت لأهداف أكاديمية روتينية أو بيروقراطية لا يعينها من قريب أو بعيد المهمة الأصلية للنقد الأدبي في توصيل الفكر الأدبي والإبداع الأدبي إلى القارئ والكتاب . والأسهام في تغيير الفكر والأدب والمجتمع نحو الأفضل .

وننتج كل هذا عن صدور المجلة من منطلق يضع نفسه فوق النقد والنقاد . ويعني تحويل النقد الأدبي إلى عملية مصطلحية وتجريدية وشكلية وعزل النقد الأدبي عن جمهوره ونقطة الصلة بين الأدب والسياسة والأدب والمجتمع . وإنكار دور النقد في التوصيل بين الأدب والقارئ ، متجاهلة النقد الأدبي كعمل فكري واجتماعي متصل بالمجتمع والإنسان والعلوم الإنسانية ، وأنه لا يمكن عزل الأدب عن المجتمع والحياة الواقعية . وأن الناقد الأدبي في طبيعة المعبرين عن حركة المجتمع وأنه يؤدي دورا تليقيا فكريا وسياسيا واجتماعيا من خلال عمله النقدي . لذا فإن له أن يحسد أفكاره من خلال تناوله للأعمال الأدبية الإبداعية . وأن النقد الأدبي يتناول من داخل العمل الأدبي وخارجه . من حيث الشكل والمضمون . وأنه لا يمكن قبول العمل الأدبي أو النقد الأدبي بدون موضوع وبدون قضية وبدون فكر . في مجتمع تضطرب فيه المشكلات الحادة في الضمير الوطني والقومي .

تجاهلت المجلة كل هذا واستغرقت في لغة المعاجم والنقل من المراجع والمصادر الأجنبية دون استيعاب ودون ترجمة جيدة للمصطلحات . وأصرت على التعلل على جمهور المجلة مما أفقدها كل دور فكري وأدبي . فلا يكتب النقد الأدبي للحذقة والشقشة ، ولكن يكتب ضمن رسالة عامة يؤديها الناقد والكاتب والأديب لتغيير المجتمع وتقدم الحياة وتحقيق حرية الإنسان وتجاوز معوقات تقدمه وإنسانيته . ومن هنا فإنه لا يصح أن يتغلب النقد الأدبي في قوالب شكلية وعبارات مصطلحية غامضة تحيل الأدب والنقد إلى العملية والمختبرية والأكاديمية المنغلقة على أبحاثها ودرجاتها . ونعزله عن جماهيره وتغلق أداء دوره الطبيعي كأداة من أدوات تغيير الاجتماعي ، وليس كعمل هندسي شكل ميكانيكي أو كلعبة حرفية تجريدية .

وقد انعكست هذه النظرة في أغلب أبحاث ودراسات المجلة . فانهم د . جابر عصفور مثلا . في دراسته بالعدد الثالث ، نقاد نجيب محفوظ الاجتماعي والسياسيين بالإسقاط السياسي وأخرج كتاباتهم النقدية من دائرة النقد الأدبي . مع أن للناقد . حسب اهتماماته . أن يرى في العمل الأدبي ما يشده ويركز عليه فكريا أو أدبيا . وأن يعامله كوثيقة اجتماعية أو فكرية أو سياسية . ولا يعتبر عمله هذا مجرد إسقاط سياسي . لأنه لا يسقط رؤيته على العمل الأدبي بل يستخرج منه رؤية الأديب السياسية أو الاجتماعية أو التاريخية ... ولا أتصور أنه يمكن في عصرنا هذا . حيث تلطمنا الأحداث السياسية من كل جانب ، أنه يمكن فصل الصلة الوثيقة بين الأدب والسياسة . أو إنكار دور الأدب كأداة من أدوات التغيير السياسي والاجتماعي . لأن هذا الطريق يقصد به عزل الأدب عن دوره في إثارة وعي الجماهير بحقيقة أوضاعها السياسية والاجتماعية . ولأن محاولة عزل الأدب عن التأثير السياسي والاجتماعي لن تؤدي إلا إلى ضياع الأدب وفقدان لجماهيره وانغلاقه على تجارب شكلية أو زخارف بدون جمهور أو فعالية . ولأنه لا يمكن فهم الأدب ودراسة بمنزلة عن ظروف إبداعه السياسية والاجتماعية ، ولا يمكن عزله عن العلوم الإنسانية في السياسة والاجتماع والتاريخ والفلسفة وغيرها . فمن هذا الطريق يستطيع الناقد . من خلال عمله النقدي . أن يعبر عن الروح الوطنية والقومية وأن يعيد خلق العمل الأدبي واكتشافه وتفسيره . ربما بشكل أكثر وضوحا وتحديدًا من المبدع ذاته . ولكن صدور المجلة من مفهوم متعال للثقافة والنقد يجعلها للخاصة ولا يبالى بالعام من جماهير قراء الأدب . زاد من عزلتها وأعادنا إلى دعاوى الأبراج العاجية والثقافة الرفيعة وثقافة الخاصة . لهذا فشلت المجلة في توصيل فكرها ذاته ولم تسهم في خدمة النقد أو الأدب أو القارئ الأدبي .

وليس أدل على فشل المجلة في توصيل فكرها من شهادة اثنين من كبار الكتاب والنقاد . هما نجيب محفوظ ود . عبد المحسن بدر ، جاءت على صفحات المجلة ذاتها . ومن هبوط مستوى بعض كتاباتها بشهادة بعض الجماعات الأدبية الإقليمية وتعهد المجلة بتوصية كتابها بالعناية بمستوى كتاباتهم وتعميقها ؟!

فقد اعترفت المجلة . في افتتاحية العدد الثالث . بأن كتابا كبيرا كتجيب محفوظ ، وهو أيضا من مستشاري التحرير ، قال صراحة بأنه « لم يفهم شيئا مما نشره في عدد النقد الأدبي . وهي شهادة ضد المجلة . لأنها إذا كانت لم تستطع الوصول إلى عقل كاتب كبير ومفكر كبير ومثقف كبير كتجيب محفوظ لما حالها ووضعها لدى القارئ الأدبي العام ؟! وبدلاً من أن تنسحب المجلة إلى فشلها الناتج من خطئها ومفاهيمها للثقافة والنقد . ظلت على إصرارها بالمضي في طريقها القامض المنغلق المتعال المسدود . مبررة تعاليها بأن هذه لغة جديدة صعبة ستصبح مألوفة مع مضي الزمن ؟! وعزت الفشل إلى الصعوبة الناجمة من حداثة المناهج والمصطلحات ودخول فلسفات نظرية واجتماعية جديدة إلى النقد الأدبي . وتجاهلت كتب النقد الأدبي الغربية المقروءة بيسر محققة المتعة والفائدة دون صعوبة أو غموض . وصممت المجلة على أن هذا الغموض وهذه الصعوبة يحققان « النقلة المنشودة » التي استهدفتها المجلة ؟! إلا أن المجلة لم تستطع كتمان أزمته بسبب غموضها وفشلها فأقرت بأن ما تواجهه من أزمة تشكل مأزقين ، أحدهما في الفكر والآخر في اللغة . ومع ذلك كله صممت المجلة على الاستمرار في المغامرة ؟! والمغامرة هنا بالقارئ الذي لم تضعه المجلة في اعتبارها . والمغامرة أيضا بهذا الحجم الهائل والتكلفة الضخمة والأموال الضائعة المرصودة من الدولة . فالمغامرة ليست من أجل قارئ مثقف لا نصله المجلة وكاتب لا يفهم منها شيئا . ولكن المغامرة في سبيل تطبيق خطة عنيدة تصمم عليها المجلة بتعال غريب ؟!

وبالإضافة إلى شهادة الكاتب الكبير نجيب محفوظ . تضمنت ندوة العدد الثالث شهادة أستاذ وناقد كبير مسئول . هو الدكتور عبد المحسن طه بدر . الذي قرر بصراحة أن المجلة فشلت في تقييم الواقع الأدبي العربي المعاصر . وأنها لم تحقق أي توصيل أو تواصل بسبب ارتدادها إلى تراث الثقافة العربية وانتقالها إلى اتجاهات النقد الأدبي في أمريكا . وأيضاً بسبب غموضها الناتج من عدم تمثل الناقد لما يقول وفقدته القدرة على التوصيل .

وإني أتفق مع كل من نجيب محفوظ ود . عبد المحسن بدر في كل آرائهما . وأضيف بأن الرغبة في التوصيل لا يبدو أنها واردة لدى المجلة بسبب خطئها ونقدها الأدبي . وإصرارها على الأبحاث النظرية . مما أدى إلى ابتعادها عن الواقع الأدبي واكتفائها ببعض المراجعات الهامشية العشوائية التي لم يرض مستواها مجموعة من أدباء الأقاليم . واضطرت المجلة للاعتراف . في افتتاحية العدد الثالث . بصحة ملاحظاتها وطالبت كتابها المثقفين « بزيادة من الحرص وبذل الجهد والتدقيق » .

ويمكن للمجلة أن تدافع عن موقفها بأقوالها الواردة في بيان صدورها الأول . وما جاء به من أفكار لم تتحقق . فجاءت الأعمال مخالفة للأقوال . فقد بشرت المجلة . في بيانها الأول . بحركة جديدة ووعي جديد . وتحدثت عن تغيير الواقع الثقافي ورقص المسلمات وضرورة إعادة النظر . وعن تأصيل الثقافة العربية دون نقديس للتراث أو تبعية للثقافة الغربية . وعن بناء المثقف العربي . وعن التوازن بين النقد النظري والتطبيق . وعن ملاحقة الواقع الأدبي حتى يتحسس القارئ نبض هذا الواقع . كما تحدثت أيضا عن تجاوز العشوائية في حقل الثقافة العربية ، وجاءت أعداد المجلة منافية لكل ما قاله وما وعدت به .

فقصدها الأول . عن « مشكلات التراث » . إلى تأصيل الفكر النقدي يبحث التراث النقدي . ولكنه لم يلتزم بالنقد بل تخطاه إلى بحث التراث العربي بشكل عام مما لا صلة له بالنقد الأدبي . فطالعت الأبحاث عن التراث الديني والنحوي والعلمي والفلسفي والسياسي والصوفي . بينما تقلصت الأبحاث عن التراث النقدي المفترض أن تخصص له المجلة عددها . فجاء العدد الأول بعيداً عن موضوعه ومتناقضاً مع تخصص المجلة كمجلة للنقد الأدبي . كذلك لم يف العدد بما وعدت به المجلة في بيان صدورها . المنشور به . من ملاحقة الواقع الأدبي ونقل نبضه إلى القارئ . ولم يحقق التوازن المنشود بين الجانبين النظري والتطبيقي . فتغلب الجانب النظري على الجانب التطبيقي . وحتى في متابعات الواقع الأدبي لم يزل منها الأدب الإبداعي سوى دراسة واحدة عن شاعر واحد هو أمل دنقل . ثم استغرقت المتابعات في عروض ومراجعات لكتب نظرية عن التراث .

ولعل من العجيب حقاً أن تعتذر المجلة عن تخلفها عن متابعة الواقع بعدم اتساعها (!) لمتابعة فنون الإبداع الأدبي الأخرى وحصادها الوفير في القصة والرواية وأيضاً بسبب ضيق الوقت (!) فكيف تتعلل مجلة بهذا الحجم الهائل بعدم كفاية صفحاتها ١٢؟ وما الذي يفرض على مجلة مثل هذه المادة المتضخمة البعيدة عن موضوعها الأصلي . طالما تحدثت عن خطة صارمة تستغرق خمسة أعداد . أى أكثر من عام . وزعمت بتجاوزها للعشوائية في حفل الثقافة ؟! ولماذا ضيق الوقت . وقد ظلت هيئة تحريرها تعمل مدة طويلة في إعداد عددها الأول ؟! ومن الذي استعجلها وفرض عليها الوقت أو الموضوعات . في حين أنها أصرت على الإعلان على صفحاتها عن عدم نشر أية أبحاث أو دراسات أو مراجعات إلا بالاتفاق مسبقاً معها . أى أنها فرضت خطة ثقافية صارمة تغطي أعدادها القادمة لمدة تزيد عن عام وحددت موضوعاتها وألزمت بها كتابها مما جعل الكثيرين يحفلون من هذه الوصاية وفرض الموضوعات .

وهكذا نبع التناقض بين الأقوال . في بيان صدور المجلة . والأفعال . في صفحاتها . من خطتها العشوائية ومن تفضيلها الاتصال بكتاب معينين واستبعادها لآخرين . على خلاف ما جاء ببيانها الأول . مع أن الكتاب والنقاد في مصر قلة معروفة . ويجرى الاتصال بهم بسهولة سواء من أقطار الوطن العربي أو من خارج الوطن العربي .

ويبدو أن المجلة شعرت بتناقضها مع نفسها . وبعدها عن تحقيق ما جاء ببيان صدورها . فوعدت بتقديم إنجازات حقيقية في مجالات النقد ونظرية الأدب ؟! ولكنها لم تحقق أية إنجازات . وظل نقد هذه المجلة متخلفاً عن متابعة الواقع الأدبي . بالرغم من الإسهامات المحدودة لبعض الزملاء في تغطية ومراجعة بعض الأعمال الإبداعية القليلة . لأنها ظلت تتجاهل أهمية النقد التطبيقي وواصلت الفصل بينه وبين النقد النظري . متجاهلة أن النقد النظري لا يتخلق من العدم . ولكنه يتكوّن من رصيد الثناولات النقدية التطبيقية للأعمال الأدبية الإبداعية . فلو خصصت المجلة كل هذا الكم الهائل من الورق والصفحات لمتابعة الأعمال الأدبية المتراكمة لأجيال بعد أجيال تنتظر الناقد والمجلة النقدية . لو فعلت المجلة هذا حقاً وتركت بحوثها النظرية الغامضة البعيدة عن الواقع الأدبي . لكونت حركة نقدية وأسهمت في وضع أعمدة نظريات نقدية جديدة تنمو متوازياً مع الأعمال الإبداعية الجديدة ومعطيات الواقع الحى القوار وتبادل معها التأثير والتأثر . ولكن يبدو أنها لا تريد ذلك حقاً ؟!

وأضرب مثلاً آخر بالعشوائية . في قوائم المجلة البيبلوجرافية . التي أغفلت الكثير من الكتب وأدرجت بدلاً منها كتباً صادرة في سنوات سابقة ومطبوعة خارج القاهرة . مما يوحي بأن إعداد هذه القوائم قصد به استبعاد بعض الكتاب وإبراز آخرين ؟!

فقد نشرت المجلة . في عددها الأول . تحت عنوان أهم الكتب التي صدرت في مصر من يناير إلى سبتمبر ١٩٨٠ . أى أنها تخضع لاختيار المجلة دون تحديد لمعيار الأهمية . فقصت القائمة كتباً قديمة صدرت منذ سنوات خارج مصر . مثل كتاب «صفحات مجهولة في الأدب العربي المعاصر» لرجاء النفاش . وذكرت خطأ صدوره في القاهرة عن المؤسسة العربية سنة ١٩٨٠ . في حين أن الكتاب صدر في بيروت سنة ١٩٧٦ ؟! بل لقد ضمت قائمة الدراسات الأدبية كتباً لا صلة لها بالأدب . مثل كتاب «تعال معي إلى الكونسير» ليحيى حتى . و«تعدبات سنة ٢٠٠٠» لتوفيق الحكيم . و«على مقهى في الشارع السياسي» لإحسان عبد القدوس وغيرها ... في حين تجاهلت المجلة كثيراً من الكتب الأدبية الصادرة خلال نفس الفترة رغم إبداعها بدار الكتب . وأذكر منها كتابين لكتاب هذه السطور . الأول : «أدب أكتوبر» الصادر بالقاهرة في فبراير ١٩٨٠ ورقم الإبداع ٢٣ / ١٩٨٠ . والثاني : «أصواء جديدة على الثقافة العربية» الصادر بالقاهرة في إبريل ١٩٨٠ ورقم الإبداع ١٩٧١ / ١٩٨٠ .

فكم تختلف الأفعال عن الأقوال . وكم يتفصل النظرى عن التطبيقى . في هذه المجلة ونقدتها الأدبي ؟!

تصويبات

□ ماهر شفيق فريد

كتب الأستاذ سامى خشبة في مقاله عن رواية إدوار الخراط «رامة والتنين» (مجلة فصول . يناير ١٩٨١) : «استعار بروسست . مثلاً . عنوان «ذكرى الأشياء الماضية» من إحدى سوناتات شكسبير . فيها :

«حيثما أحملو لأفكار حلوة صامته
أستعطر ذكرى أشياء مضت»

والواقع أن بروسست لم يستخدم قط عنوان «ذكرى الأشياء الماضية» في سلسلة روايات «بحثاً عن الزمن المفقود» . وإنما العنوان من وضع . ج . سكوت مونكريف . مترجم رواية بروسست من الفرنسية إلى الإنجليزية . نظر فيه إلى أبيات شكسبير التي أوردها الكاتب .

ويقول الأستاذ سامى خشبة في نفس المقالة : «لبعض روايات هيمنجواي عناوين مختارة من شعر جون دُن» . ولا شك أن الإشارة هنا إنما هي إلى رواية «لمن تدق الأجراس» . ولكن العبارة ليست مأخوذة من شعر دُن . وإنما من إحدى مواضعه النثرية : «فلا تسأل إذن : لمن تدق الأجراس ؟ إنها تدق لك» . حيث إن دُن كان كاهناً يؤلف مواضع مثلاً كان شاعراً ينظم قصائد .

ببليوجرافيا الكتب

قائمة بأهم الكتب التي صدرت في مصر :

من أبريل يوليو سنة ١٩٨١

مركز تحقيق تكاملي لعلوم إسلامي

- ١ - الدراسات الأدبية :
 - أدب باكثير المسرحي / أحمد السعدني - أسبوط : مكتبة الطليعة ، مج ١ -
 - الأدب المقارن / كلوديشوا ، أندريه ميشيل روسو ، ترجمه وقدم له وعلق عليه رجاء عبد المنعم جبر - القاهرة : دار الفصحى -
 - الأسلوب : دراسة لغوية احصائية / سعد مصلوح - القاهرة ، مطبعة حسان -
 - أضواء جديدة على الثقافة : أحاديث عربية / حنا مينه ، د. زكي نجيب محمود ، د. عبدالسلام العجيلي ، مصطفى الحلاج ، د. العطار ، نجيب محفوظ ، د. نعم عطيه ، يوسف الشاروني ، أحمد محمد عطيه - القاهرة : ريع للطباعة والنشر -
 - حول الأدب والواقع / عبدالحسن طه بدر - القاهرة : دار المعارف - (طبعة جديدة) -
 - دراسات في النقد والبلاغة / عبد الحميد القط - القاهرة : دار المعارف -
 - سائر بين الفلسفة والأدب / مجاهد عبد المنعم مجاهد - القاهرة : الهيئة العامة للكتاب -
- الفخر والحماة / حنا الفاخوري - القاهرة : دار المعارف - (طبعة جديدة) -
- فن السخرية في أدب الجاحظ / نشأت العتاني - القاهرة : مطبعة السعادة -
- فن المسرح . عند يوسف ادريس / نبيل راغب - القاهرة : مكتبة غريب -
- فنون الزجل / محمد فتدليل البقل - القاهرة : دار المعارف -
- المديح : سامي الدمان - القاهرة : دار المعارف -
- المرأة في الشعر الجاهل / أحمد محمد الحوفي - القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر -
- المظاهر الطارئة على الفصحى : اللحن ، التصحيف ، التوليد ، التوبيخ ، المصطلح العلمي / د. محمد عيد - القاهرة : عالم الكتب -
- مع شعر الدعوة الإسلامية / طه عبدالفتاح مقلد - القاهرة : مؤسسة دار التعاون للطبع والنشر مج ١ -
- المقامة / شوقي صيف - القاهرة : دار المعارف -
- ٢ - الشعر :
 - نظريات في البيان / محمد عبدالرحمن الكروى - القاهرة : مطبعة السعادة -
 - أحزان المدينة الفاضلة / محمد كمال الدين امام - القاهرة : مطبعة حسان -
 - بعض هذا العتيق / فتحي سعيد - القاهرة : دار المعارف -
 - رباعيات السلوم / فتحي سعيد - القاهرة : المجلس الأعلى لدعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية -
 - شرفة الأشواق / عبدالصمد عبدالجبار - القاهرة : دار ماجد للطباعة -
 - العشرة الكرام / سعد الدين المصري - القاهرة ، دار حراء -
 - القصيدة الحمزية في مدح خير البرية صلى الله عليه وسلم / أحمد عبدالحادي - القاهرة : مطبعة المجد الحديث -
 - مرثاة الصوت الداني / حسن حمدي عبي الدين - القاهرة : مكتبة ايرين للأوفست -
 - موكب الذكريات / مختار التوكيل - القاهرة : دار

كتب وردت إلى المجلة :

- أزدحم بالممالك / عبد المقصود عبد الكريم . القاهرة : أصوات .
- أعلن الفرح مولده / محمد سليمان . القاهرة : أصوات .
- الحلم ظل الوقت الحلم ظل المسافة / عبد المنعم رمضان . القاهرة : أصوات .
- خاتنة الأعين / ثروت أباطة . القاهرة : دار النهضة مصر للطبع والنشر .
- طور الوحشة / محمد عيد إبراهيم . القاهرة : أصوات .
- اللسان المر / عبد الوهاب الأسواني . القاهرة : دار المعارف .
- لا تفارق اسمي / أحمد طه . القاهرة : أصوات .
- مناة الوجه الثالث / شعر أحمد عنتر مصطفى . القاهرة : الهيئة العامة للكتاب .
- من أدباء الفكاهة أبو الشمقمق / د. محمد سعد الشويهر . الطائف : نادي الطائف الأدبي .
- نقوش من ذهب ونحاس / ثروة أباطة . القاهرة : دار النهضة مصر للطبع والنشر .

عبدالله هاشم - القاهرة : المطبعة العربية الحديثة

- ليل آخر / د. نعيم عطيه - القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- النش في الدفاع / أحمد الشيخ - القاهرة : دار المعارف .
- شكاوى المصرى القصيح / محمد يوسف القعيد / القاهرة : دار الموقف العربى .
- ٤ المسرح
- الدواها اليونانية / كمال ممدوح حمدى - القاهرة : دار المعارف .
- رفيقة : ممرضة الاسلام الأولى / أحمد شوفى الفنجري - القاهرة : مطبعة المنصورة .
- الزواج : مسرحية أفكار / جورج برنارد شو . ترجمة عبد الحلم البشلاوى - القاهرة : مكتبة مصر .
- السجين والسجان - ومسرحيات أخرى / محمد عناني - القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- مناة الحلاج - مسرحية شعرية / صلاح عبد الصبور - القاهرة : مكتبة روز اليوسف - (طبعة جديدة)
- هاروت وماروت - مسرحية في أربعة فصول / علي أحمد باكثير - القاهرة : مكتبة مصر - (طبعة جديدة) .

المعارف -

- النجم ... وأشواق الغربة / سالم حنى - القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- ٣ - القصة :
- أبوعرف : أربع روايات قصيرة / حسين مؤنس - القاهرة : دار المعارف .
- آدم الكبير / فاروق منيب - القاهرة : مكتبة روز اليوسف .
- الأفيال / فتحي غانم - القاهرة : روز اليوسف .
- الذى تحدى الإعصار / نهاد شريف - القاهرة : الهيئة العامة للكتاب .
- بين زوجي وأمي / اعداد ايزيس فيهم - القاهرة : دار الثقافة المسيحية .
- تحفيف الدموع / يوسف القعيد - القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- عبث / هدى عبدالحسن الرشيد - القاهرة مطابع روز اليوسف .
- غريب بين الديار / عبدالستار خليف - القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- اللسان المر / عبد الوهاب الأسواني - القاهرة : دار المعارف .
- بين رسالة كوكب / أحمد مدحت اسلام - القاهرة : دار الفكر العربى - زهر البنفسج





مركز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی

کشاف المجلد الأول

كشاف المجلد الأول

□ إعداد : ألفت عبد الرحيم



لقد صدرت مجلة فصول في أربعة أعداد حتى الآن ، وكل عدد في حد ذاته يحتوي العديد من المقالات . ولذلك كان من الضروري أن نتيج للقارئ وسيلة استرجاعية تسهل أمر مراجعة الأعداد ، ونقدم كشافا للمجلة خاصة بالمقالات التي وردت في أعداد السنة الأولى لها . ويقوم الكشاف على مدخلين

المدخل الرئيسي : ويجد فيه القارئ المقالات قد تم وصفها ببلوجرافيا برقم مسلسل بعنوان المقال ، ويكتب اسم المقال كاملا ، ويذكر العنوان الفرعي إن وجد ، ويليه اسم المؤلف أو المؤلف المشارك أو المعد أو المراجع أو المترجم ، ويليه - في البيانات البيوجرافية - الإحالة وتضمن رقم العدد الذي ورد فيه المقال وعدد الصفحات .

المدخل الثاني : باسم المؤلف أو المعد أو المراجع أو المترجم أو عارض الموضوع ثم الرقم الأساسي ثم الإحالة ، وبه أيضا رقم العدد الذي ورد فيه المقال وعدد الصفحات . وقد راعينا في كتابة البيانات البيوجرافية اتباع قوانين التقنين الدولي للوصف البيوجرافي . ونرجو أن نكون بذلك قد ساعدنا القارئ في المراجعة .

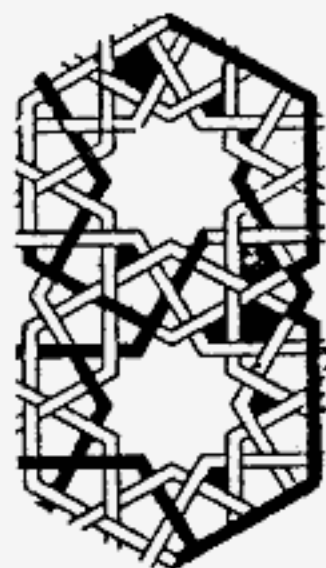
فهرس العنوان

الرقم	اسم المقال	اسم المؤلف	الإحالة
١	الأبنة العروضية في شعر صلاح عبد الصبور .	تقديم : هدى وصلى	ع ٤ . ص ٢٩٦ - ٢٩٧
٢	اتجاهات الشعر العربي الحديث .	تأليف : سلمى الخضراء الجيوسي .	ع ٤ . ص ٢٧٩ - ٢٨٥
٣	اتجاهات النقد الأدبي (ندوة العدد) .	عرض : اعتدال عثمان .	ع ٢ . ص ٢٠١ - ٢٢١
٤	اتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين .	اعداد : اعتدال عثمان .	ع ٣ . ص ٢٣٣ - ٢٤٠
٥	أثر ت . س . إليوت في الأدب العربي الحديث .	تأليف : ربنه وبليك .	ع ٤ . ص ١٧٣ - ١٩٢
٦	اجتماعية الأدب ، حول إشكالية الانعكاس .	ترجمة : إبراهيم حمادة .	ع ٢ . ص ٧٨ - ٨٣
٧	الأدب والمجتمع ، مدخل إلى علم الاجتماع الأدبي .	ماهر شفيق فريد .	ع ٢ . ص ٦٥ - ٧٦
٨	أزمة الشعر في العصر الحديث .	جي بور يلى .	ع ٤ . ص ١٤٩ - ١٥٤
٩	استدارة الزمن عند جارتيا ماركيز .	صبرى حافظ .	ع ٣ . ص ٧٩ - ٩٦
١٠	استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر .	محمد زكى العشماوى .	ع ٣ . ص ٢٩٣ - ٢٩٦
١١	الأسلوبية الحديثة ، محاولة تعريف .	تأليف : علي عشرى زايد .	ع ٢ . ص ١٢٣ - ١٣١
١٢	الأسلوبية علم وتاريخ .	عرض : وتحليل بسرى العرب .	ع ٢ . ص ١٣٢ - ١٤٣
١٣	الأصالة والمعاصرة ، رأى جديد في مشكلة قديمية .	محمود عباد .	ع ١ . ص ٢٥ - ٣٠
١٤	الأصول التراثية في نقد الشعر عند العقاد .	سليمان العطار . (ترجمة وتقديم) .	ع ١ . ص ٥٩ - ٧٣
١٥	الأعمى والذئب واللقاء المستحيل .	فؤاد زكريا .	ع ٣ . ص ٢٦٧ - ٢٧١
١٦	أقنعة الشعر المعاصر .	إبراهيم عبد الرحمن محمد .	ع ٤ . ص ١٢٣ - ١٤٨
١٧	الأسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة .	سيد النجاج .	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
١٨	أما قبل	جابر عصفور .	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
١٩	أما قبل .	تأليف : موديس أبو ناضر .	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
٢٠	أما قبل .	عرض : شكرى ماضى .	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
٢١	الاندماج في ديوان ، أمى تطارد قائلها ، لممدوح عدوان .	رئيس التحرير .	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
٢٢	الأنساق والبنية .	رئيس التحرير .	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
٢٣	الأوتوماتية في الشعر الحديث .	رئيس التحرير .	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
٢٤	أرويل الناقد الأدبي الانطباعى والسياسى .	سعد الدين حسن .	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
٢٥	البحث عن قضية في سيرة رامى وشعره .	كمال أبو ديب .	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
٢٦	البنيات التراثية في رواية وليد بن مسعود لجبرا إبراهيم جبرا .	نعم عطية .	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
٢٧	البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام .	رئيس التحرير .	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
٢٨	البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام .	رئيس التحرير .	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
٢٩	البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام .	رئيس التحرير .	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
٣٠	البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام .	رئيس التحرير .	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
٣١	البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام .	رئيس التحرير .	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
٣٢	البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام .	رئيس التحرير .	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
٣٣	البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام .	رئيس التحرير .	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
٣٤	البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام .	رئيس التحرير .	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
٣٥	البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام .	رئيس التحرير .	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
٣٦	البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام .	رئيس التحرير .	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥
٣٧	البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام .	رئيس التحرير .	ع ٢ . ص ٢٣٨ - ٢٤٥

الرقم	اسم المقال	اسم المؤلف	الإحالة
٣٨	تراثا الفلسفي .	حسن حنفي .	ع ١ ، ص ١٢١ - ١٣٧
٣٩	التراث اللغوي العربي .	تمام حسن .	ع ١ ، ص ٨٧ - ١٠٥
٤٠	التراث والتجديد .	تأليف : حسن حنفي عرض : عبد المنعم تليمة .	ع ١ ، ص ٢٣٤ - ٢٤٠
٤١	نصويان .	ماهر شفيق فريد .	ع ٤ ، ص ٣١٧
٤٢	تعارضات الحدائق .	جابر عصفور .	ع ١ ، ص ٧٤ - ٨٥
٤٣	التفسير الأسطوري في النقد الأدبي .	سمير سرحان .	ع ٣ ، ص ٩٩ - ١٠٣
٤٤	التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي .	إبراهيم عبد الرحمن .	ع ٣ ، ص ١٢٧ - ١٣٩
٤٥	التفسير الأسطوري للشعر الحديث .	أحمد كمال زكي .	ع ٤ ، ص ٩١ - ١٠٦
٤٦	التفسير الأسطوري للشعر القديم .	أحمد كمال زكي .	ع ٣ ، ص ١١٥ - ١٢٥
٤٧	تقارير (الإبداع الفكري الذاتي) .	حسن حنفي .	ع ٤ ، ص ٣٠٥ - ٣١١
٤٨	تقارير (المؤتمر الدولي السابع عشر للكتاب) .	نصار عبد الله .	ع ٢ ، ص ٣٠٠ - ٣٠١
٤٩	التناول الظاهري للأدب نظريته ومناهجه .	تأليف : روبرت ماجليولا . ترجمة عبد الفتاح الديدي .	ع ٣ ، ص ١٨١ - ١٩١
٥٠	توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر .	علي عشري زايد .	ع ١ ، ص ٢٠٣ - ٢١٨
٥١	توظيف التراث في المسرح .	عز الدين إسماعيل .	ع ١ ، ص ١٦٦ - ١٩٠
٥٢	توظيف المقدمة في القصيدة الحديثة .	محمد فتوح أحمد .	ع ٤ ، ص ٣٩ - ٤٠
٥٣	الثابت والمتحول في رؤيا أدونيس للتراث .	تأليف : أدونيس . عرض : نصر حامد رزق .	ع ١ ، ص ٢٤١ - ٢٤٩
٥٤	جورج إليوت بين التقاد .	إنجيل بطرس سمعان .	ع ٣ ، ص ٢١٩ - ٢٣٢
٥٥	حركة الإبداع .	تأليف : خالدة سعيد . عرض : محمد بدوي .	ع ٣ ، ص ٢٨٩ - ٢٩٢
٥٦	الدراسة النفسية للإبداع الفني . منج وتطبيق .	مصري عبد الحميد حنوره .	ع ٢ ، ص ٣٦ - ٥٠٠
٥٧	الدكتور النريسي ناقدًا ومعلمًا .	اعتدال عثمان .	ع ١ ، ص ٣٢٢ - ٣٣٠
٥٨	الدوريات الإنجليزية .	داسن كاويل .	ع ١ ، ص ٢٨٧ - ٢٩١
٥٩	الدوريات الفرنسية .	فريال جبوري غزول .	ع ٢ ، ص ٢٧٤ - ٢٧٩
٦٠	رامة والتنين (مأساة مصرية) .	نادية الخولي ، فزاد أحمد .	ع ٣ ، ص ٣٠٢ - ٣٠٣
٦١	الرسائل الجامعية ، عرض لبعض الرسائل .	هدى الصدة ، بهاء جاهين .	ع ٤ ، ص ٢٩٠ - ٢٩٣
٦٢	الرسائل الجامعية ، عرض لبعض الرسائل .	هدى وصفي .	ع ١ ، ص ٢٩٢ - ٢٩٦
٦٣	الرسائل الجامعية ، عرض لبعض الرسائل .		ع ٢ ، ص ٢٨١ - ٢٨٤
٦٤	الرسائل الجامعية ، عرض لبعض الرسائل .		ع ٣ ، ص ٣٠٢ - ٣٠٣
٦٥	الرسائل الجامعية ، (عن العملية الإبداعية) .		ع ٤ ، ص ٢٩٤ - ٢٩٥
٦٦	زكي نجيب محمود وتجديد الفكر العربي .	سامي خشبة .	ع ٢ ، ص ٢٦١ - ٢٦٨
٦٧	زكي نجيب محمود وتجديد الفكر العربي . ملاحظات منهجية .	ثناء أنس الوجود .	ع ١ ، ص ٢٩٧ - ٣٠٠
٦٨	السبر الشعبية العربية . محاولة لاكتشاف الجذور في أعمال فاروق خورشيد .	ثناء أنس الوجود .	ع ٢ ، ص ٢٨٨ - ٢٩٠
٦٩	السيمبوتيقا: مفاهيم وأبعاد .	ثناء أنس الوجود .	ع ٣ ، ص ٣٠٤ - ٣٠٨
٧٠	سيمبولوجيا اللغة .	ثناء أنس الوجود .	ع ٤ ، ص ٢٩٦ - ٣٠٢
٧١	سيمبولوجيا المسرح .	شاكر عبد الحميد .	ع ٢ ، ص ٢٨٥ - ٢٨٧
		فزاد كامل (عرض وتعليق) .	ع ١ ، ص ٢٥٠ - ٢٦٠
		نصار عبد الله (عرض) .	ع ١ ، ص ٢٦١ - ٢٦٦
		سامي خشبة .	ع ٣ ، ص ٢٧٣ - ٢٨٠
		أمينة رشيد .	ع ٣ ، ص ٤١ - ٥١
		تأليف : أميل بنفست .	ع ٣ ، ص ٥٥ - ٦٤
		ترجمة : سيزا قاسم .	
		سامية أحمد أسعد .	ع ٣ ، ص ٦٧ - ٧٨

الترقيم	اسم المقال	اسم المؤلف	الإحالة
٧٢	الشاعر العربي المعاصر والوراثة	عبد الوهاب الياني	ع ٤ ص ١٩ - ٢٢
٧٣	الشعاذ دراسة نفسية	هدى وصفي	ع ٢ ص ١٨١ - ١٨٦
٧٤	الشكلية ماذا يبقى منها ؟	محمد فتوح أحمد	ع ٢ ص ١٦٠ - ١٦٦
٧٥	الشیطان بين العقاد وميلتون	حمدي السكوت	ع ٤ ص ١٦٣ - ١٧٢
٧٦	ظواهر أسلوبية في شعر شوقي	صلاح فضل	ع ٤ ص ٢٠٩ - ٢١٨
٧٧	عبد العزيز الأهواني والوراثة	محمود علي مكي	ع ١ ص ٣٠٧ - ٣٢١
٧٨	عبد الفتاح رزق و(بداية اللعبة) الفنية	سيد حامد النجاج	ع ٢ ص ٢٥٦ - ٢٦٠
٧٩	عرض الدوريات الأجنبية	هدى الصده - بهاء جاهن	ع ٤ ص ٢٩٠ - ٢٩٣
٨٠	عرض الدوريات الإنجليزية - بنات القصص	داسن كاول	ع ١ ص ٢٨٧ - ٢٩١
٨١	عرض الدوريات الإنجليزية	فريال جبوري غزول	ع ٢ ص ٢٧٢ - ٢٧٩
٨٢	عرض الدوريات الفرنسية - نظرية الإبداع الفني	هدى وصفي	ع ١ ص ٢٩٢ - ٢٩٦
٨٣	عرض الدوريات الفرنسية	هدى وصفي	ع ٢ ص ٢٨٠ - ٢٨٣
٨٤	عرض الدوريات الفرنسية	هدى وصفي	ع ٤ ص ٢٩٤ - ٢٩٥
٨٥	علم اجتماع الأدب - الوضع ومشكلات المسح	تأليف : لوسيان جولدمان	ع ٢ ص ١٠١ - ١١٢
٨٦	علم اللغة وعلم الشعر	ترجمة : جابر عصفور تأليف : رولف كلوبفر عرض : نبيلة إبراهيم	ع ٤ ص ٢٧٤ - ٢٧٨
٨٧	علم اللغة والنقد الأدبي - علم الأسلوب	عبد الرأحمي	ع ٢ ص ١١٥ - ١٢٢
٨٨	عن النبوية التوليدية - قراءة في لوسيان جولدمان	جابر عصفور	ع ٢ ص ٨٤ - ١٠٠
٨٩	عن فن الأدب العربي في العصر الوسيط	تأليف : أنطونين هاموري عرض : حسن البنا	ع ٢ ص ٢٥١ - ٢٥٤
٩٠	فصول لمن - ولماذا... وكيف ؟	فؤاد دواره	ع ٤ ص ٣١٢ - ٣١٤
٩١	فوزي العتيل من عبر الأرض إلى رحلة في أعماق الكلمات	مدحت الحيار	ع ٤ ص ٢٣٥ - ٢٤١
٩٢	في محور الشعر	تأليف : أحمد مستجير عرض : محمد يونس عبد العال	ع ٤ ص ٢٨٦ - ٢٨٩
٩٣	القديم الجديد في الشعر	شوقي ضيف	ع ٤ ص ١١ - ١٧
٩٤	قراءة في نقاد محبب محفوظ - ملاحظات أولية	جابر عصفور	ع ٣ ص ١٦ - ١٧٧
٩٥	قصص بلا عاطفة	نعم عطيه	ع ٢ ص ٢٧٠ - ٢٧١
٩٦	قصائد أقل صمتا لسعدى يوسف	فريال غزول	ع ٤ ص ٢٤٣ - ٢٤٧
٩٧	قضايا الشعر المعاصر (ندوة العدد)	إعداد أحمد بدوي	ع ٤ ص ١٩٣ - ٢٠٦
٩٨	قلب الشاعر لأبي القاسم الشابي	حمادي صمود	ع ٤ ص ٢١٩ - ٢٢٥
٩٩	قيمة الإصلاح لدى المبدعين ومتألف إليها في سر الأدباء	محيي الدين أحمد حسن	ع ٢ ص ٥٢ - ٦٣
١٠٠	قيمة من التراث تستحق البقاء	زكي نجيب محمود	ع ١ ص ١٩ - ٢٤
١٠١	الكتابة بسيف ابن الفضل (عبد العزيز المقالح)	أحمد عنتر مصطفى	ع ٤ ص ٢٦٣ - ٢٦٥
١٠٢	لغة الشعر المعاصر - نموذج تطبيقي	محمود الريمي	ع ٤ ص ٦١ - ٧١
١٠٣	ليست الأعمال بالثبات في مجال نشر الفكر المصري الحديث	عزت قرني	ع ١ ص ٢٦٧ - ٢٨٠
١٠٤	المدخل الأنطولوجي	تأليف : ك. ويمزات ترجمة : ماهر شفيق فريد	ع ٣ ص ١٩٣ - ٢٠٣
١٠٥	مشكلة المسح في النقد العربي المعاصر (ندوة العدد)	إعداد : أحمد بدوي	ع ٣ ص ٢٤١ - ٢٥٧
١٠٦	مع الشابي بين المقول الشعري والمفهوم النفسي	عبد السلام المسدي	ع ٢ ص ١٤٥ - ١٥٨
١٠٧	مفهوم الأسلوب بين التراث النقدي ومحاولات التجديد	شكري محمد عياد	ع ١ ص ٤٩ - ٥٨
١٠٨	مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين	عز الدين إسماعيل	ع ٤ ص ٤٩ - ٥٩
١٠٩	مملكة السنبلة (عبد الوهاب الياني)	عبد الفتاح الديدي	ع ٤ ص ٢٥٥ - ٢٥٧
١١٠	مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية	عز الدين إسماعيل	ع ٢ ص ١٥ - ٢٤
١١١	المنهج الأسطوري مقارنا	فريال جبوري غزول	ع ٣ ص ١٠٥ - ١١٤
١١٢	موسم الهجرة إلى الشمال (نجربة نقدية)	سيزا قاسم	ع ١ ص ٢٢٤ - ٢٢٩
١١٣	موقف من النبوية	شكري عياد	ع ٢ ص ١٨٨ - ١٩٩

الرقم	اسم المقال	اسم المؤلف	الإحالة
١١٤	موقفنا من التراث (ندوة العدد) .	هيئة التحرير .	ع ١ ، ص ٣١ - ٤٨
١١٥	مؤتمر رفاعة الطهطاوى رالد النهضة الثقافية .	نصار عبد الله .	ع ٣ ، ص ٣١٤ - ٣١٥
١١٦	مؤتمر الفولكلور والتنمية الاجتماعية .	نبيلة إبراهيم .	ع ٣ ، ص ٣١١ - ٣١٣
١١٧	النحو والشعر قراءة في دلائل الإعجاز .	مصطفى ناصف .	ع ٣ ، ص ٣٣ - ٤٠
١١٨	الترعة الصوفية في الشعر العربي الحديث .	محمد مصطفى هدارة .	ع ٤ ، ص ١٠٧ - ١٢٢
١١٩	نقد الرواية .	تأليف : نبيلة إبراهيم . عرض : مدحت الجيار .	ع ٣ ، ص ٢٨٢ - ٢٩٢
١٢٠	النقد العربي القديم والمنهجية .	عبد القادر القط .	ع ٣ ، ص ١٣ - ٣١
١٢١	هذا العدد .	التحرير .	ع ١ ، ص ٥ - ٨
١٢٢	هذا العدد .	التحرير .	ع ٢ ، ص ٦ - ١٤
١٢٣	هذا العدد .	التحرير .	ع ٣ ، ص ٦ - ١٢
١٢٤	هذا العدد .	التحرير .	ع ٤ ، ص ٦ - ١٠
١٢٥	الهرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص .	نصر أبو زيد .	ع ٣ ، ص ١٤١ - ١٥٨
١٢٦	هذه المحلة .	رئيس التحرير .	ع ١ ، ص ٤
١٢٧	هذه المحلة ونقدتها الأدبي .	أحمد عطية .	ع ٤ ، ص ٣١٥ - ٣١٧
١٢٨	واحد وعشرون بجرأ (أحمد دحبور) .	محمد بدوى .	ع ٤ ، ص ٢٤٩ - ٢٥٣
١٢٩	وحدة التراث .	شوق ضيف .	ع ١ ، ص ٩ - ١٨
١٣٠	وجهة نظر حول قضيتي العطلل والتشبيب .	عبد بدوى .	ع ٤ ، ص ٢٣ - ٣٨



فصول

فهرس المؤلف

اسم المؤلف	الرقم الاساسى	رقم العدد والصفحات
- ابراهيم حاده (ترجمة)	٤	٣٤ ص ٢٣٣ - ٢٤٠
- ابراهيم عبدالرحمن محمد	١٤	١٤ ص ٥٩ - ٧٣
- أحمد بدوى (إعداد)	٤٤	٣٤ ص ٢٤١ - ٢٥٧
- أحمد عطية	٩٧	٤٤ ص ١٩٣ - ٢٠٦
- أحمد عنتر مصطفى	١٠٥	
- أحمد كمال زكى	١٢٧	
- أحمد مستجير	١٠١	٤٤ ص ٢٦٣ - ٢٦٥
- اعتدال عثمان (ترجمة)	٤٦	٣٤ ص ١١٥ - ١٢٥
(تأليف)	٤٥	٤٤ ص ٩١ - ١٠٦
(عرض)	٩٢	٤٤ ص ٢٨٦ - ٢٨٩
(إعداد)	٩	٣٤ ص ٧٩ - ٩٦
- أمينة رشيد	٥٧	١٤ ص ٣٢٢ - ٣٣٠
- أنجيل بطرس سمعان	٢	٤٤ ص ٢٧٩ - ٢٨٥
بنفس ، أميل	٣	٢٤ ص ٢٠١ - ٢٢١
- بهاء جاهين	٦٩	٣٤ ص ٤١ - ٥١
بوريللى ، جى	٥٤	٣٤ ص ٢١٩ - ٢٣٢
- التحرير	٧٠	٣٤ ص ٥٥ - ٦٤
- تمام حسان	٧٩	٤٤ ص ٢٩٠ - ٢٩٣
- فناء أنس الوجود (عرض)	٦	٢٤ ص ٧٨ - ٨٣
- جابر عصفور	١٢٦	١٤ ص ٥ - ٨
- جولدمان - لوسيان	١٣٢	٢٤ ص ٦ - ١٤
- حسن البنا (عرض)	١٢٣	٣٤ ص ٦ - ١٢
- حسن حنق	١٣٤	٤٤ ص ٦ - ١٠
- حادى صمود	٣٩	١٤ ص ٨٧ - ١٠٥
- حمدى السكوت	٦١	٣٤ ص ٣٠٤ - ٣٠٨
- خالدة سعيد	٦٤	٢٤ ص ٢٨٨ - ٢٩٠
- رمسيس عوض	٦٢	١٤ ص ٢٩٧ - ٣٠٠
- رئيس التحرير	٦٥	٤٤ ص ٢٩٦ - ٣٠٢
- زكى نجيب محمود	١٦	٤٤ ص ١٢٣ - ١٤٨
	٩٤	٣٤ ص ١٦١ - ١٧٧
	٨٨	٢٤ ص ٨٤ - ١٠٠
	٤٢	١٤ ص ٧٤ - ٨٥
	٨٥	٢٤ ص ١٠١ - ١١٢
	٨٩	٢٤ ص ٢٥١ - ٢٥٤
	٣٨	١٤ ص ١٢١ - ١٣٧
	٤٠	١٤ ص ٢٣٤ - ٢٤٠
	٤٧	٤٤ ص ٣٠٥ - ٣١١
	٩٨	٤٤ ص ٢١٩ - ٢٢٥
	٧٥	٤٤ ص ١٦٣ - ١٧٢
	٥٥	٣٤ ص ٢٨٩ - ٢٩٢
	٢٤	٣٤ ص ٢٠٥ - ٢١٧
	١٢٦	١٤ ص ٤
	١٨	٢٤ ص ٥
	١٩	٣٤ ص ٥
	٢٠	٤٤ ص ٤ - ٥
	١٠٠	١٤ ص ١٩ - ٢٤

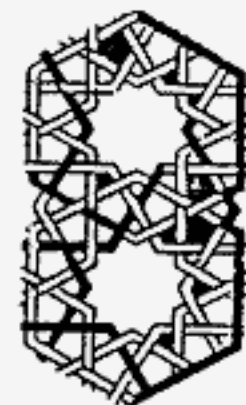
مكتبة جامعة القاهرة
مكتبة جامعة القاهرة



فصول
فصول

فهرس المؤلف

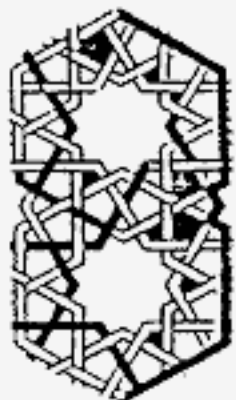
رقم العدد والصفحات	الرقم الأساسى	اسم المؤلف
٢٦٨ - ٢٦١ ص ٢٤	٦٠	- سامى خشبه
٢٨٠ - ٢٧٣ ص ٣٤	٦٨	
٧٨ - ٦٧ ص ٣٤	٧١	- سامية أحمد أسعد
٢٦٢ - ٢٥٩ ص ٤٤	٢١	- سعد الدين حسن
٢٨٥ - ٢٧٩ ص ٤٤	٢	- سلمى الخضراء الجيوسى (تأليف)
١٤٣ - ١٣٢ ص ٢٤	١٢	- سليمان العطار (ترجمة وتقديم)
١٠٣ - ٩٩ ص ٣٤	٤٣	- سمير سرحان
٩٦ - ٧٩ ص ٣٤	٩	- سيجر - سيزار
٢٦٠ - ٢٥٦ ص ٢٤	٧٨	- سيد حامد النجاج
٢٧١ - ٢٦٧ ص ٣٤	١٥	
٢٠١ - ١٩٢ ص ١٤	٢٦	- سيزا قاسم
٦٤ - ٥٥ ص ٣٤	٧٠	(ترجمة)
٢٢٩ - ٢٢٤ ص ٢٤	١١٢	
٢٨٦ - ٢٨٢ ص ١٤	٣٥	- شاخت - بوزروث تصنيف
٢٨٧ - ٢٨٥ ص ٢٤	٦٣	- شاكى عبد الحميد سليمان
١٩٩ - ١٨٨ ص ٢٤	١١٣	- شكرى عباد
٥٨ - ٤٩ ص ١٤	١٠٧	
٢٤٥ - ٢٣٨ ص ٢٤	١٧	- شكرى ماضى (عرض)
١٨ - ٩ ص ١٤	١٢٩	- شوق صيف
١٧ - ١١ ص ٤٤	٩٣	
٧٦ - ٦٥ ص ٢٤	٧	- صبرى حافظ
٢٣٣ - ٢٢٢ ص ١٤	٣١	- صلاح فضل
٢١٨ - ٢٠٩ ص ٤٤	٧٦	
٢٣٣ - ٢٢٧ ص ٤٤	٢٥	- طه وادى
١١٩ - ١٠٦ ص ١٤	٣٤	- عاطف جودة
٢٣٦ - ٢٣١ ص ٢٤	٢٧	- عبد الحميد حواس
١٥٨ - ١٤٥ ص ٢٤	١٠٦	- عبد السلام المسدى
٢٥٨ - ٢٥٥ ص ٤٤	١٠٩	- عبد الفتاح الديدى (تأليف)
١٩١ - ١٨١ ص ٣٤	٤٩	(ترجمة)
٣١ - ١٣ ص ٣٤	١٢٠	- عبدالقادر القط
٢٤٠ - ٢٣٤ ص ١٤	٤٠	- عبد المنعم نليمة (عرض)
٢٢ - ١٩ ص ٤٤	٧٢	- عبدالوهاب البياتى
٣٨ - ٢٣ ص ٤٤	١٣٠	- عبده بدوى
١٢٢ - ١١٥ ص ٢٤	٨٧	- عبده الراجحى
١٩٠ - ١٦٦ ص ١٤	٥١	- عز الدين اسماعيل
٢٤ - ١٥ ص ٢٤	١١٠	
٥٩ - ٤٩ ص ٤٤	١٠٨	
١٦٤ - ١٥٦ ص ١٤	٣٧	- عز الدين فوده
٢٨٠ - ٢٦٧ ص ١٤	١٠٣	- عزت قرنى
١٥٣ - ١٣٩ ص ١٤	٣٦	- هفت الشرقاوى
٢١٨ - ٢٠٣ ص ١٤	٥٠	- على عشرى زابد
٢٩٦ - ٢٩٣ ص ٣٤	١٠	
٣٥ - ٢٦ ص ٢٤	٣٣	- فرج أحمد فرج
٢٧٩ - ٢٧٢ ص ٢٤	٨١	- فريال جبرى غزول
١١٤ - ١٠٥ ص ٣٤	١١١	
٢٤٧ - ٢٤٣ ص ٤٤	٩٦	
٣٠١ - ٢٩٨ ص ٣٤	٥٨	- فراد أحمد
٣١٤ - ٣١٢ ص ٤٤	٩٠	- فراد دودة
٣٠ - ٢٥ ص ١٤	١٣	- فراد زكريا



فصول

فهرس المؤلف

رقم العدد والصفحات	الرقم الأساسى	اسم المؤلف
ع ١ ص ٢٥٠ - ٢٦٠	٦٦	- فزاد كامل (عرض وتعليق)
ع ١ ص ٢٨٧ - ٢٩١	٨٠	- كاؤل ، داسن
ع ٤ ص ٢٧٤ - ٢٧٨	٨٦	- كلوبفر ، رولف
ع ٤ ص ٧٣ - ٩٠	٢٢	- كمال أبو ديب
ع ٣ ص ١٨١ - ١٩١	٤٩	- ماجيلولا ، روبرت
ع ٤ ص ١٧٣ - ١٩٢	٥	- ماهر شفيق فريد
ع ٢ ص ٢٤٦ - ٢٥٠	٢٩	
ع ٤ ص ٣١٧	٤١	
ع ٣ ص ١٩٣ - ٢٠٣	١٠٤	(ترجمة)
ع ١ ص ٢٨٢ - ٢٨٦	٣٥	- محمد أبو دومة (عرض)
ع ٤ ص ٢٤٩ - ٢٥٣	١٢٨	- محمد بدوى
ع ٣ ص ٢٨٩ - ٢٩٢	٥٥	
ع ٤ ص ١٤٩ - ١٥٤	٨	- محمد زكى العشماوى
ع ٢ ص ١٦٠ - ١٦٦	٧٤	- محمد فتح أحمد
ع ٤ ص ٣٩ - ٤٧	٥٢	
ع ٤ ص ١٠٧ - ١٢٢	١١٨	- محمد مصطفى هدارة
ع ٤ ص ٢٨٦ - ٢٨٩	٩٢	- محمد يونس عبدالعال (عرض)
ع ٤ ص ٦١ - ٧١	١٠٢	- محمود الريمى
ع ١ ص ٣٠٧ - ٣٢١	٧٧	- محمود على مكى
ع ٢ ص ١٢٣ - ١٣١	١١	- محمود عياد
ع ٢ ص ٥٢ - ٦٣	٩٩	- محبى الدين أحمد حسين
ع ٤ ص ٢٣٥ - ٢٤١	٩١	- مدحت الجيار
ع ٣ ص ٢٨٢ - ٢٩٢	١١٩	(عرض)
ع ٢ ص ٣٦ - ٥٠	٥٦	- مصرى عبد الحميد حنوره
ع ٣ ص ٣٣ - ٤٠	١١٧	- مصطفى ناصف
ع ٢ ص ٢٣٨ - ٢٤٥	١٧	- موريى أبو ناصر (تأليف)
ع ٣ ص ٢٩٨ - ٣٠١	٥٨	- نادية الخولى
ع ٢ ص ١٦٨ - ١٨٠	٢٨	- نبيلة ابراهيم (تأليف)
ع ٣ ص ٣١١ - ٣١٣	١٦	
ع ٤ ص ٢٧٤ - ٢٧٨	٨٦	(عرض)
ع ١ ص ٢٦١ - ٢٦٦	٦٧	- نصار عبدالله
ع ٢ ص ٣٠٠ - ٣٠١	٤٨	
ع ٣ ص ٣١٤ - ٣١٥	١١٥	
ع ١ ص ٢٤١ - ٢٤٩	٥٣	- نصر حامد رزقى (عرض)
ع ٣ ص ١٤١ - ١٥٨	١٢٥	- نصر أبو زيد
ع ٢ ص ٢٧٠ - ٢٧١	٩٥	- نعم عطية
ع ٤ ص ١٥٥ - ١٦١	٢٣	
ع ٤ ص ٢٩٠ - ٢٩٣	٧٩	- هدى الصده ، بهاء جاهين
ع ١ ص ٢٩٢ - ٢٩٦	٨٢	- هدى وصلى
ع ٢ ص ٢٨٠ - ٢٨٣	٨٣	
ع ٢ ص ١٨١ - ١٨٦	٧٣	
ع ٣ ص ٣٠٢ - ٣٠٣	٥٩	
ع ٣ ص ٢٦١ - ٢٦٥	٣٢	
ع ٤ ص ٢٩٦ - ٢٩٧	١	
ع ٤ ص ٢٩٤ - ٢٩٥	٨٤	
ع ٤ ص ٢٦٦ - ٢٧٣	٣٠	- وليد منير
ع ٣ ص ٢٣٣ - ٢٤٠	٤	- ويليك ، رينه
ع ٣ ص ١٩٣ - ٢٠٣	١٠٤	- وميزات ، و (. ك)
ع ٣ ص ٢٩٣ - ٢٩٦	١٠	- يسرى العزب (عرض وتحليل)



فصول



دار الفكر العربي

بيروت - لبنان

أول دار عربية متخصصة في نشر وتوزيع كتب الأطفال

- تأسست في أواخر العام ١٩٧٤ لخدمة الـ ٥٦ مليون طفل وفقى عربى في ضوء دراسات قام بها اختصاصيون بشئى فروع التربية .
- تهتم بالفئة العمرية (٤ - ١٨) عاماً .
- تساعد الطفل / القارئ العربى على بناء شخصيته وتنمية طاقاته ليكون أكثر قدرة على مواجهة متطلبات الحياة على مستوى بناء شخصيته والقيام بدوره في وطن عربى موحد .
- تساعد الطفل / القارئ العربى على تنمية ذوقه الفنى وتقديم إليه بأسلوب بسيط ودقيق مبادئ العلوم الطبيعية والاجتماعية في ضوء البيئة العربية بخصائصها التاريخية والجغرافية المميزة .
- تقدم الشائق والرائد والمتنوع تنمية طاقات الناشئة العربية فنياً وعلمياً وأدبياً وتنمية قيمهم الوطنية والقومية والإنسانية من خلال تربية حديثة مرتبطة بوطننا العربى الكبير وقضاياها المصرية .

٥ - سلسلة الكتب العلمية المبسطة (٨ كتب) :

أول سلسلة من نوعها في الوطن العربى تدور مواضيعها حول معرفة البيئة العربية وتصدر في ثلاث سلاسل « البيئة العربية » ، « العرب والعلوم » ، و « العلوم والإنسان » .
صدر منها : « بيتنا ما هي ؟ » ، « الصحراء والغيظ » ، « غذائنا » ، « حكاية الأعداد » ، « لغتنا » ، « أمسيات علمية » .

٦ - سلسلة من حكايات الشعوب « ١٦ كتاباً » .

٧ - سلسلة حكايا عن الوطن « ٦ كتب » .

٨ - سلسلة الملصقات الفنية :

أول مجموعة من الملصقات الفنية للأطفال العرب صدر منها ١٢ ملصقاً بالألوان الكاملة .

٩ - سلسلة الملصقات التعليمية :

أول سلسلة من نوعها تقدم « الحروف » ، « الأرقام » ، و « الأشكال » . أعدتها الفنان حجازى .

يصدر قريباً :

- مكتبة الأدب العالمى .
- مكتبة التاريخ .

■ يساهم في إعداد السلاسل أدباء وعلماء وفنانون عرب أصدرت السلاسل التالية :

١ - سلسلة المستقبل للأطفال (٣٠ كتاباً) :

زكريا نادر ، سليم بركات ، إبراهيم الخيري ، ليانة بدر ، كمال عبد الصمد ، توفيق زياد .

٢ - سلسلة قوس قزح (١٧ كتاباً) .

٣ - سلسلة الأفق الجديد (٤ كتب) :

كتبها : غسان كنفانى ، زين العابدين الحسنى ، د . محبوب عمر ، صمد بهرغى .

٤ - سلسلة الروايات العلمية :

أول سلسلة من نوعها في المكتبة العربية . يعدها الكاتب صنع الله إبراهيم .
تعالج في قصص مشوقة موضحة بصور فوتوغرافية الموضوعات التالية :
- ألوان السلوك لدى الكائنات الحية من حشرات وأسمك وطيور وزهور وكائنات دقيقة .
- أسرار العمليات الحيوية في الطبيعة وفي جسم الإنسان .
صدر منها : « عندما جلست العنكبوت تنتظر » ، « البرق في دائرة مستمرة » ، « يوم عادت الملكة القديمة » .
يصدر قريباً : « الدلفين يأتي عند الغروب » ، « زعفة الظهر يقابل الفلك المنقرض » ، « البحر الأحمر » .

مركز تحقيق تكاملي علوم إسلامي



مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی





viously read Eliot and found that his spiritual crisis resembles some aspects of their own crisis, but they have also recognized that Eliot's crisis is not really theirs. It is important, at this point, to point out the radical difference between the murder of Salah 'Abd al-Sabur's al-Hallāj in Baghdad, and the murder of Becket in Eliot's *Murder in the Cathedral*. It is also interesting to note the counter note struck in Adonis' poem «The Vacuum» vis-à-vis that of Eliot's «The Waste Land.»

All this seems to emphasize the influence of Western poetry on contemporary Arabic poetry, which goes as far back as the beginnings of Modern Arabic poetry. This is one of the major topics of comparative literature: Hamdi al-Sakkut's comparison of Satan in the writings of Milton and al-'Aqqād reveals that al-'Aqqād was influenced by the image of Satan as depicted in Milton's *Paradise Lost* and specifically with the romantic interpretation of Shelley's Satan. Similarly, Mahir Shafiq Farīd's study entitled «The influence of T.S. Eliot on Modern Arabic Poetry» falls within the same area. Both

studies raise controversial issues. As for Hamdi al-Sakkut, he highlights the non-Islamic and the non-Arabic (foreign) features of al-'Aqqād's Satan and its similarity to the Western image of Satan that evokes sympathy for its rebelliousness. Mahir Shafiq Farīd, on the other hand, goes against the widely accepted opinion that our poets and critics' attempts to imitate Eliot have been for the most part insignificant. We would like to pose the following question here, were these poets and critics merely influenced by Eliot or were they actually imitating him? Was it a wild goose chase on their part to do so or was it merely an experiment?

The round table discussion of this issue entitled «Issues in Contemporary Arabic Poetry» broaches a number of these problems. All this, and much more, is presented in this issue. However, it is high time for the reader to take on the task of reading it.

Translated by: Mahmud Ayad And Dustin Cowell.



THIS ISSUE ABSTRACT

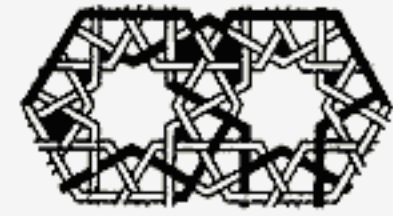
types of symbols are the tensions set up between the voices of the poet and the voice of the character representing the mask, — as well as the multiple temporal dimensions of the mask itself.

These two features give us a clue to the understanding of the mask of Mihyar il-Dimishqi. The latter feature helps us to discover the imaginative qualities of Mihyar il-Dimishqi which transcend the past and the present, while the former helps us to pinpoint the mythological elements making up the mask. Within this framework, we turn our attention to the four elements of the universe (fire, water, air and earth) which function as symbolic clues to the basic meaning of the mask. The meaning of the mask is tantamount to Adonis's attitude to the world in which he lives. It is a signifier that recurs throughout all of Adonis' poems, even though not always explicitly mentioned.

The final part of this issue shifts from Contemporary Arabic poetry to Western poetry, allowing us to view some aspects of Contemporary Arabic poetry from a different perspective. In this sense, Muhammad Zaki al-'Asmawi's entitled, «The Crisis of Poetry in Modern Times», is related to our main topic. He focusses on the close relation between poetry and the variables of the age. This takes us back to the oft-repeated statement about the relationship between changes in poetry and changes in the rhythm of life. Al-'Ashmawi states that the crisis of poetry in modern times is part and parcel of contemporary man's crisis in his conflict with values. This crisis can not be separated from scientific progress and the domination of materialism over human thought at the outset of the twentieth century. The article deals with three English-language poets, W.B. Yeats, D. H. Lawrence, and T.S. Eliot; these three poets intellectually represent one of the major eras in the development of modern literature. Their writings reveal the clear cut opposition between their ideals and the reality in which they lived. Despite the attempt to reconcile ideals with reality, the crisis continued to be clearly

felt in the literary production of W.H. Auden, Stephen Spender and Day-Lewis and others. What happened in England happened elsewhere. The crisis became more serious in the post second World War era, when Freudianism and Surrealism became more pronounced. All these movements indicate that many poets were suffering from a severe intellectual and psychological crisis, probably the worst crisis in history of European civilization.

It is only within this context, then that we can understand talk about the rebellion against convention in European poetry. Surrealism can be seen as a cry of protest against convention, while «automatic» writing may be seen as a way of pulling down a stagnant intellectual world. Na'im 'Atiya has written an article entitled «Automatism in Modern Poetry» in which he describes automatism as a form of spontaneous, uncontrolled, and non-rule-governed writing. The conscious mind does not pre-determine the topic of such writing. It is the unconscious mind that freely and automatically produces an overflow of words totally contradicting logical thinking. Such a language is indeed a strange one, as it does not follow any of the rules of ordinary writing. The poetry written in this way appears to be meaningless in the traditional sense. However, such poetry continues to have some form of meaning because it is related—at least at the level of the unconscious—to all of human existence. Such poetry leads us to a semi-dream world where unidentifiable and exotic creatures exist and where the conscious mind is relieved of its role as censor and falls under the control of the unconscious. In spite of the difficulty of such writing and its obvious pitfalls, it represents a form of writing where vision is dominant and where the order of things breaks down to reveal rebellion as the major recurrent theme. Obviously, readers of Adonis may have come across Arabic manifestations of this type of writing, a fact which illustrates some similarity between Arabic and Western poetry. It is clear that Arabic poetry has been influenced by the crisis of Western poetry of which al-'Ashmawi describes. Some Arab poets have ob-



similarity to what Lucien Goldmann calls «visions of the world».

This similarity had led Kamal Abu Dīb to highlight the conscious vision of the role of the poet or the hero in history in al-Sayyāb's poem and the way in which the structure of the poem develops the absurdity of this vision. This absurdity hinges upon the disappearance of the role of the hero in history and the inability of art to change the world. The linguistic analysis of the minor structures in Adonis' poem focuses our attention on the vision of the world embodied in the poem. This vision is related to belief, quest, questioning, adventure and anxiety—all of which are elements essential to a transcendental life. It is a vision formulated by absurdity a group of Arab scholars in response to the underdevelopment of contemporary Arab culture. This analysis of systems and structures highlights the meanings generated by the text as well as the surrounding structures from which the text has been generated. Such an analysis is mainly interested in the close relation between the system and the main vision conveyed in the text. It seems that the structural function of systems is a changeable one, which may either highlight the visions conveyed by the poem or hinder the development of such a vision. The matter does not however, end there and we are left with an endless number of possibilities which cannot be definitively answered without further textual studies.

Ahmad Kamāl Zaki studies the relationship of poetry to mythology within the framework of the mythological interpretation of modern poetry. The author states that the poetic symbol can invoke archetypes through the unconscious. The analysis deals with myths as they are transformed into allegories representing one of the components of the contemporary poet's vision of the world. The author deals in depth with two modern poets' use of mythology, in particular Salah 'Abd al-Sabur and al-Bayātī. The study is primarily evaluative and comes out against the merely decorative use of mythology and mythological symbols in poetry.

Muhammad Mustafa Haddara discusses the Sufi elements in contemporary poetry. The author sees Sufism in its general human context as a systematic introspection of a spiritual experience. Haddara gives equal weight to the role played by the romantic movement — especially in the Sudan and among the poets of the Diaspora—and contemporary poets in bringing Sufi concepts to the fore in poetry. The author points out that Sufism is closely related to a number of phenomena, namely — (1) a withdrawal from the materialism and cruelty of life, (2) loss of ego, (3) insight, or the ability to see present things in a way that differs from their appearances, (4) the ability to delve into deeper levels of the human soul, (5) pantheism, a philosophical stance implying the existence of a higher being apparent in the essence of things, (6) the defiant attitude held in common by Sufi poets and contemporary poets, (7) the language of symbols common to both the Sufis and contemporary poets, especially in the poems of masks in which the poet speaks through the words of Bishr il-Hāfi, Il-Ghazālī, il-Sahrawardi, and ibn 'Arabi.

The mask is a symbol that the contemporary Arab poet assumes in order to give himself a certain psychological distance, thereby achieving a greater sense of neutrality or objectivity. It helps him control the spontaneous overflow of his self, without obscuring his own attitude toward his age.

Mask poems have become common in Contemporary Arabic poetry. A comprehensive study of this phenomenon is difficult owing to the vast number and kinds of masks, and we must therefore content ourselves with a selection of the most significant masks. This is why Gābir 'Asfur decides to deal with a single mask in his article entitled, «The Mask in Contemporary Arabic Poetry», namely the mask of Mihyār al-Dimishqi in Adonis' poetry. However, the choice of a single mask for study does not free the author from the necessity of defining the features of masks in contemporary Arabic poetry. Amongst the most important features of the use of masks distinguishing this literary technique from other

THIS ISSUE ABSTRACT

Some poets try to relate these «poetic visions» to their «ideologies», whereas others try to turn these visions into a storm that overthrows the stable system of things. In both cases, these visions have epistemological and moral dimensions. Whether poetry is considered a dream or knowledge, in both cases it can be seen as both inspiration and an agent which provides the recipients with new experiences which enable him to obtain a deeper perception of things and to realize a moral triumph over the self and freedom from the imprisonment of all that is fixed and immutable. Therefore, poetry for the contemporary poet, is a commitment not only to a moral triumph over the self, on the individual level, but also a commitment to revolution on the social level, in which case the poet unites with the revolutionary. Whether commitment in poetry is moral or political, it remains closely allied with an incessant creation of an ever-changing reality which refutes immutability and stagnation. But such continuous creativity cannot be achieved without a continuous development of language, that is to say, by moving from referential language which stands for acceptance, to symbolic language, which represents innovation. Hence distinct and outstanding changes in language seem to be conscious attempts on the part of the contemporary poet to pull down the established structures of consciousness and to re-establish new ones. There is no doubt, that symbolic language will shock the recipient; yet this shock is a pre-condition put forward by the contemporary poet in order to achieve his goals, which are tantamount to the changing of the recipient and of reality.

The contemporary poet's consciousness of the importance of language parallels the critic's recognition of the importance of the language of the contemporary poem. This consciousness of the importance of language has instigated an analysis of the linguistic relations in the poem, as a means to perceive its meaning. On the other hand, it has instigated an in-depth analysis of the patterns or structural elements that make up the poem. Mahmud Rabi'i's study entitled, «The language of Contemporary Poetry», presents an «applied model» for an

analysis of a poem by Fārūq Shūsha entitled «They Couldn't Be More Beautiful than Your Eyes». Rabi'i's analysis is based on a number of basic principles. Firstly the language of literature is not just a means to an end, but the end itself. Secondly, poetic meaning does not exist outside the linguistic structure of the poem but is part and parcel of it. Thirdly, there is no way to succeed in the analysis of a poem except through the analysis of the whole poem. Fourthly, there is the dire need for the patient and exact analysis of each word, phrase and sentence. From this perspective each poem reveals a wealth of spiritual and intellectual dimensions, there being no other way of discovering all these except through a careful and exacting linguistic analysis. Mahmud Rabi'i delves in depth into Faruq Shusha's poem to reveal the linguistic structures that transform this poem into a symbol for the quest of the individual to re-unite himself with a new self. This new self could be a beautiful girl, or anything else. It is not important in Mahmud Rabi'i's opinion to attain a specific answer about the definitive meaning of the poem. What is important is the ability to delve into the complex linguistic structure of the poem.

Kamal Abu Dīb seems to adopt critical presuppositions similar to those of Mahmud Rabi'i. He goes beyond these postulates, however, and we find that we are facing a confrontation between structuralism and the «New Criticism». His article, «Structures and Systems» is a development of a previous study undertaken by the same author, in which he stresses the importance of the «tertiary system» in literary works in particular and in human thought in general. He has attempted to discover in the present study the distinguishing systems in three poems by Badr Shakir al-Sayyāb, Yusif al-khāl and Adonis. The author affirms the importance of the function of these patterns in these poems, not only in terms of their meaningfulness or unmeaningfulness but mainly in terms of their total effect within the poetic structure and their function in developing the poem and the vision it conveys. What is interesting about this analysis is its



encampment is a spot for the appearance of the beloved, and the beloved is the prophet or God. Whether the encampment is a symbol of an earthly or a spiritual world, it remains a symbol for a long lost time or place, a recurring dream or a longing to transcend time and place. Thus the fading traces of the encampment are closely related to the love theme (al-Tashbīb). Al-Tashbīb is also a longing for transcending the bounds of time and place, when the poet finds himself surrounded by night, his passions and his troubles. Al-Tashbīb in this sense is an invocation and a nostalgia and a longing for the other sex in a cruel society and a hostile environment. It is nostalgia for another place and time where re-union and self-fulfilment are achieved instead of separation and abandonment.

This interpretation which 'Abduh Badawi presents concerning the abandoned encampment is not really new. It corresponds to earlier interpretations. The ancient critic Ibn Qutayba had postulated several functions for the prelude among them an invocation to the listener's attention. 'Abduh Badawi, like previous scholars postulates several additional functions. He sees the prelude as playing a symbolic function related to the primary meaning of the ode. It is from this perspective, that Muhammad Fatūh discusses the function of the prelude in the modern poem. He stresses from the very beginning that the prelude could have a number of functions in «the modern poem, each time revealing a type of duality springing from the subjectivity and motives of the creator, on the one hand, (i.e. his creative urge) and the objectivity of the medium which gives form to this creativity, on the other hand (i.e. the poetic forms established by the tradition). This duality points to the past as well as to the present, relating the poet's experiences to his tradition, which the poet tries to formulate so as to enter into communication with the reader by means of the inherited poetic medium. In such a way Mahmud Hasan Isma'il replaces the motif of the pain of love


passion with the suffering of the creative experience in his preludes. Thus his preludes seem to be an artistic invocation or prayer to the much sought muses of poetic inspiration. For the modern poet the abandoned encampment theme is often symbolic of artistic creativity. We see, for instance, how in the poetry of Salah 'Abd al-Sabur the prelude is tantamount to the journey of poetic meaning to the poet. Thus the quest of the poet for the beloved is replaced by the quest of the meaning for the poet himself. In al-Sayyāb's «An Ode to the Rain», there is a close relationship between al-Tashbīb and the element of rain, which triggers the myth of resurrection. Just as al-Sayyāb and Salah 'Abd al-Sabur find new functions for elements of the poetic tradition, so did the poets of the preceding school — Mahmud Hasan Isma'il, Ibrahim Naji and 'Ali Mahmud Taha.

What, then is the contemporary poet's concept of poetry? This concept differs from one poet to the other. There is, however, some shared common ground among contemporary poets concerning the concept of poetry. 'Izz il-Din Isma'il traces this concept in the writings of contemporary poets. He starts with what poets have said about the moment of the birth of the poem, which affirms that the actual birth of the poem is not but a late stage in its life. And that the poem-upon its birth becomes an entity independent of its creator or composer. The independence of the poem and its existence as a separate entity, contradicts the romantic concept which views a poem as an expression of the poet's emotions. It also contradicts the classical concept that views a poem as a mimesis (or imitation) of events occurring before it in time. Just as this independence stresses that poetry is a creation of reality and not an imitation or an expression of it, it likewise affirms that the poet does not separate himself from reality; on the contrary, he deals with reality on the basis of a conceptual vision» which he transforms into «a poetic vision», which in its turn transforms both the poet and reality.

THIS ISSUE ABSTRACT

This dialectic of approaches encompasses the entire issue, including the round table discussion, the critical experiment and articles in the section entitled, «The Literary Scene».

Shawqi Dayf's study entitled «The Old—New in Arabic Poetry» is the initial article in this issue. The author argues that true poetry is only that which is absolute, that is to say, that which transcends the limits of time and place, for poetry, unlike science, deals with the unchangeable aspects of human nature and humanity. According to Shawqi Dayf, truths concerning human nature are immutable and unchangeable in essence and thus poetry that deals with such truths is immortal. Such poetry could be considered old in terms of the time of its composition and appearance but it is new in terms of the time of its influence. Poetry usually broaches the immutable and unchangeable aspect of human nature and this is its most important and vital characteristic. As for poetic imagery and formal structural elements they are tantamount to the vehicle of the content that which gives it life and keeps it interminably alive. Panegyric poetry which has been rejected by a large number of critics who consider it hypocritical, opportunist and a way of making a living through flattery. In his defence of ancient panegyric poetry Shawqi Dayf points out that it depicts immortal examples of Arab poetry throughout the course of history. He goes on to describe how the amatory prelude portrays the immortal emotion of love and aside from the depiction of military glories and talk about love and the beloved — how these poems present philosophical statements summarizing the experience of poets and their view of life from the pre-islamic age on down. Therefore panegyric poetry eternally lives in the Arab consciousness and will continue to be suitable for the present and forthcoming generations, in as much as it embodies the invincible aspects of the Arab soul and conveys the immutable and unchangeable aspects of humanity.



This constancy or immutability of which Shawqi Dayf talks is the very same thing that Abd al - Wahhāb al-Bayātī tries to escape from and reject. He therefore in his study entitled «The Contemporary Arab Poet and Tradition» is bent on emphasising that tradition is not absolutely invariable nor just an accumulation of experiences or knowledge. Tradition is not only the living past; rather it represents a continuous process of re-evaluation in which the poet re-evaluates the past while simultaneously reformulating the present and the future through his creative act. Therefore, tradition does not just represent «what was»; it also represents «what is» and «what will be». The poet attempts to view tradition from the perspective of the present so as to be able to re-evaluate the past in his attempt to understand the direction of the future. Any attempt to return to the tradition carries with it the seed of a new and different perspective that may possibly reformulate the past and potentially contribute to enriching it with fresh interpretative dimensions springing from the present.

In his interpretation of the amatory prelude of the pre-islamic ode and its theme of the abandoned encampment once inhabited by the absent beloved ʿAbduh Badawi, viewing the past from the perspective of the present, concurs with some of what Shawqi Dayf has to say, yet he stresses the feelings of nostalgia for the long lost place which dominates the poet's discourse about the abandoned encampment. The encampment becomes a symbol for a lost time and world that the poet long to regain. His feelings of sorrow and despair for the loss and ruin this world prevail. This over-riding nostalgia is characterized by a deep melancholic mood, which has no place for a note of cheer for the newly-established towns or newly-built palaces. This nostalgia so closely related to the abandoned encampment theme, corresponds to a longing for the absolute truth or a sublime world. Thus for the sufi poet this motif became a symbol. For the latter, the ruined

THIS ISSUE

ABSTRACT

The two previous issues have dealt with the major contemporary approaches of literary criticism. At this point we turn our attention to literary genres, beginning with this issue with poetry. This, however, does not mean that this periodical has reversed its policies or has ceased dealing with the issues of the methodology of literary criticism; it means rather that we are shifting our focus from the theoretical issues and philosophical controversies to applied criticism and textual analysis. However, applied criticism necessarily entails issues of methodology and philosophical assumptions. In short, it is not possible to separate both aspects of literary criticism. Therefore, the methodological problems that we have previously discussed are still with us, reflected by the various methodologies and assumptions sometimes conflicting upon which the different studies in this issue are based. The reader of the present issue may notice that the studies and papers presented here reflect differences in perspective, procedures and analytical tools. He may in fact note that the very same poetic texts are interpreted differently by various writers and seen to function differently.

The topic of the present issue is contemporary poetry, a subject which raises many controversies and which requires of us serious study to understand its relation to the tradition. Indeed, a proper understanding of contemporary poetry entails the study of other phenomena so that it may be placed within wider and more embracing contexts, enabling us to perceive this phenomenon in terms of both accident and essence.

This issue is divided into four main parts, each of which attempts to present an aspect of the topic. The first part deals mainly with the relation between the past and the present, that is the dialectic of the new and old in Arabic poetry and the contemporary Arab poet's attitude towards his tradition (*al-turāth*), and the use he could make of this tradition. The final part deals with the other side of the coin, that is the

relationship of contemporary Arabic poetry to Western poetry and the crisis of poetry in modern times, as well as the new forms which have arisen in recent times. The remaining studies deal with contemporary Arabic poetry in and of itself. Some of these studies are textual analyses dealing with the linguistic structures of Arabic poetry and their functions within the structures and systems of the text. The second group of studies deals with symbolism in this poetry and the role of the symbol in mythological and sufi poetry and the relation of the symbol to the literary mask.

This variety of approaches corresponds to the multiplicity of critical approaches discussed in the previous issues. Obviously, there is no harm in such multiplicity or variety of views and approaches, and there seems to be no escape from setting controversy in motion. The differences start with the labelling; for what some may call contemporary poetry, others call modern poetry. The first group thinks of contemporaneity as the ability to perceive the elements that transcend the age itself, linked with an attempt to grasp the transitory within the structures of consciousness; whereas the second group thinks of modernity with respect to modern literary production vis-à-vis ancient literary production, and the underlying tendency of modern production to set forth that which distinguishes it from that which preceded it. The concept of modern poetry is used by Ahmad Kamal Zaki, Muhammad Mustafa Haddara, and Mahir Shafiq Farid in dealing with the poetry of Salah Abd al-Sabur, Adonis and their contemporaries. This same concept is used by Muhammad Fattuh in his study entitled «The Modern Poem» in which he broaches the work of Ali Mahmud Taha, Ibrahim Naji and Mahmud Hasan Isma'il. This same concept is even extended further to relate Eliot, Yeats and Lawrence, on the one hand, to the surrealists, on the other, in the studies by Muhammad Zaki Ashmawi and Na'im Atiya.



مركز بحوث وتطوير علوم إلكترونية

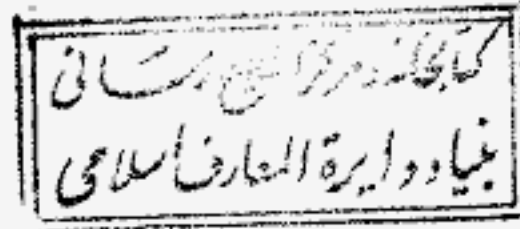
٦٢١١٢

طابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



Printed By:
General Egyptian Book Organization Press

FUSŪL



Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

Chairman of Board of Directors
SALAH ABD EL-SABOUR

Editor :

EZZ EL-DIN ISMAIL

Sub. Editor :

GABER ASFOUR

Editorial Manager :

SAMI KHASHABA

Editorial Secretariate

EITIDAL OTHMAN

Lay Out :

FATHI AHMAD

Consultants

Z. N. MAHMOUD

S. EL-QALAMAWI

Sh. DAIF

A. YUNIS

A. EL-QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

**ISSUES IN CONTEMPORARY
POETRY**

Vol. 1

No. 4

July 1981



أسرة سعيدة دائماً

لأننا نتفهم ونأخذنا



أسرة المستقبل

- المولود النجاسى
- صوب أمان الموضعية
- نبي (الواقى الذكرى)



مادة ح قنينة
جمعية أسرة المستقبل

FUSIL

Journal of Literary Criticism

Volume 1, Number 4
Fall 1971

ISSUES IN CONTEMPORARY
POETRY

4

1971